National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, tests publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

NL-339 (r. 88/04)

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

POETIQUE DU DESIR DANS "SPLEEN ET IDEAL": IDEALISATION DE LA FEMME ET ELABORATION DU 'MOI' POETIQUE DANS LES POEMES D'AMOUR DE BAUDELAIRE

BY

NANCY MARGARET FRELICK

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1987

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-41155-4

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Nancy Margaret Frelick

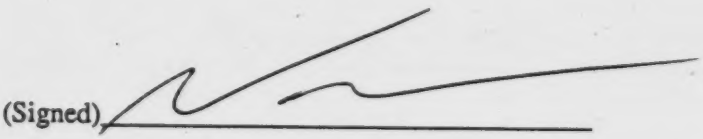
TITLE OF THESIS: Poétique du désir: idéalisation de la femme et élaboration du 'moi' poétique dans les poèmes d'amour de Baudelaire

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1987

Permision is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(Signed) 

Permanent Address:

1201-10045-118 St
Edmonton, Alberta
T5K 2K2 CANADA

Date: September 24, 1987

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "Poétique du désir: idéalisation de la femme et élaboration du 'moi' poétique dans les poèmes d'amour de Baudelaire" submitted by Nancy Margaret Frelick in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

P. L. Knight
(Supervisor)

W. Brown

J. Naffi

Date: August 7, 1987.

ABSTRACT

Most interpretations of Baudelaire's love poetry have assumed a direct link between the poet's life and his poetic texts, viewing these as conscious or unconscious statements about his actual relationships with women. Such approaches misrepresent the nature of poetic creation and of lyrical discourse. In particular, they underestimate the importance of the French tradition of the love lyric for Baudelaire's poetry.

The object of this thesis will be to investigate both the feminine figure(s) and the lyric 'I' in Baudelaire's love poetry as poetic constructs, and to examine them in relation to equivalent constructs found throughout the tradition of the French love lyric. This study incorporates and applies Paul Zumthor's analysis of the poetic tension between the speaker and the woman addressed in the courtly love lyric.

The first section of this thesis presents an historical overview of the tradition of the French love lyric, in an attempt to show how the idealized woman functions as a poetic construct and to outline her role as a 'pretext' for the writer's construction of a lyrical subject in poetry.

The second section establishes a typology for Baudelaire's love poems in which the first person is used to address the woman directly. With its outline of the various types of relationships between the figures of Poet and woman, this typology allows Baudelaire's love poetry to be freed from strictly biographical interpretations and to be read as a series of fragmented 'portraits' of woman and Poet, enabling it thus to take its place within the continuum of the lyric tradition and illustrating Baudelaire's revisions and contributions to this 'poetics of desire'.

RESUME

Les interprétations de la poésie d'amour de Baudelaire ont pour la plupart supposé un lien direct entre sa vie et ses textes poétiques, ces derniers étant pris pour des énoncés conscients ou inconscients sur les rapports de l'auteur avec des femmes qu'il a connues. De telles approches se méprennent sur la nature de la création poétique et du discours de la poésie lyrique. En particulier, elles sous-estiment l'importance de la tradition française de la poésie lyrique pour l'oeuvre poétique de Baudelaire.

La présente thèse propose d'examiner à la fois la figure féminine et le 'je' lyrique dans la poésie d'amour de Baudelaire en tant que constructions poétiques et de les étudier en rapport avec des constructions équivalentes dans l'ensemble de la tradition des poèmes lyriques d'amour en France. Cette étude intègre et applique l'analyse faite par Paul Zumthor de la tension poétique entre le locuteur et la femme à qui il s'adresse dans la poésie lyrique courtoise.

La première partie de la thèse présente les grandes lignes de la tradition de la poésie d'amour lyrique de la France, afin de faire ressortir la fonction poétique de la femme idéalisée et son rôle comme 'prétexte' pour la construction par le poète d'un sujet lyrique.

La seconde partie de la thèse offre une typologie pour les poèmes d'amour de Baudelaire où le sujet de l'énonciation s'adresse directement à la femme. Cette typologie, grâce à l'éventail qu'elle présente des diverses sortes de relations entre les figures du Poète et de la femme, permet de libérer la poésie amoureuse de Baudelaire d'interprétations strictement biographiques, pour en favoriser la lecture en sa qualité de série de 'portraits' fragmentés de la femme et du Poète. Il devient possible ainsi de retrouver cette poésie dans le 'continuum' de la tradition lyrique et d'y situer les révisions et les contributions qu'apporte Baudelaire à cette 'poétique du désir.'

TABLE DES MATIERES

Page

Introduction.....1

Première partie: **Une étude des grandes lignes de l'idéalisation de la figure féminine et du mythe du Poète dans la poésie lyrique de la France**.....9

Chapitre I: L'Idéal traditionnel.....10

Chapitre II: L'Idéal baroque.....25

Chapitre III: L'Idéal romantique.....31

Conclusions.....38

Deuxième partie: **L'Idéalisation de la femme, l'élaboration du 'moi' poétique et la recherche de l'Idéal dans la poésie d'amour lyrique de Baudelaire**.....39

Chapitre I: De charmants climats, des rivages heureux.....42

Chapitre II: Un beau ciel d'automne.....53

Chapitre III: L'Ange gardien, la Muse et la Madone.....59

Chapitre IV: Le Fantôme.....67

Chapitre V: La Reine des Cruelles.....72

Chapitre VI: Je te donne ces vers...84

Conclusion.....87

Bibliographie.....91

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Nous nous sommes proposé d'étudier ici l'image de la femme et l'élaboration du 'moi' poétique dans la section "Spleen et Idéal" des Fleurs du Mal de Baudelaire. Insatisfaite du classement des "poèmes d'amour" de Baudelaire en des 'cycles' correspondant à trois étapes de sa vie sentimentale et peu convaincue de l'explication de ces poèmes selon les mêmes critères biographiques (hypothétiques et parfois assez ténues), nous voudrions en trouver une interprétation qui s'éloignerait de l'autobiographisme pour se concentrer sur 'l'explicitation' d'aspects plus proprement poétiques. Selon la critique traditionnelle (biographique), le premier cycle, 'Cycle Jeanne Duval' ou 'de la Vénus noire' (les poèmes XII à XXXIX), cycle de l'amour charnel selon Claude Pichois (P i 923), comprend des poèmes exprimant les sentiments de l'auteur envers sa maîtresse, Jeanne Duval, mulâtresse pour qui Baudelaire aurait ressenti une passion bizarre et excessive où se confondaient l'amour et la haine, passion qui se serait traduite en une relation perverse, sinon sadomasochiste. Le deuxième cycle, dit 'de Mme Sabatier' (les poèmes XL à XLVIII), cycle de l'amour spirituel (P i 923), exprimerait l'amour platonique de Baudelaire pour la Présidente. Le troisième cycle, dit 'de Marie Daubrun' (les poèmes XLIX à LVI), est censé représenter l'amour ambivalent du poète pour Marie, une actrice que l'on appelait aussi 'la belle aux cheveux d'or'. Or, même si l'on ignore toutes les contradictions et tous les problèmes qui surgissent dès que l'on essaie d'identifier telle femme historique à telle image poétique féminine, comment peut-on supposer que les poèmes où paraissent des figures féminines aient nécessairement été inspirés par les femmes que Baudelaire a réellement connues? Les noms de Jeanne, d'Apollonie et de Marie ne paraissent nulle part dans les poèmes qui sont censés leur être adressés. Cependant, l'on trouve des noms comme Sisina (LIX), Francisca (LX) et Agathe (LXII)... De plus, de telles interprétations, puisqu'elles partent de certaines suppositions sur la vie

affective de Baudelaire, tendent à se transformer en un commentaire sur la psychologie de l'auteur, réduisant souvent le poète à un malade et ses oeuvres au rang de documents ou d'indices sur sa santé mentale[1], documents comparables à ses lettres, à ses carnets ou à des brouillons quelconques, et ignorant tout leur contenu poétique ainsi que le génie et le travail artistique qui ont élevé ces textes au niveau de poésie. Comme le dit Michel Butor, dans son Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire,

> Comment peut-on, si l'on s'est sérieusement soi-même heurté parfois à l'écriture, mettre sur le même plan ces phrases soigneusement pesées, maintes fois corrigées pour qu'elles atteignent enfin, après tout cet effort, à quelque justesse ou justice, cette "sincérité" douloureusement, laborieusement conquise, cet aveu public par lequel on s'engage, et ces autres phrases, jetées rapidement sur un papier qu'on jette lui-même rapidement à la poste... [2]

L'idée même de partir de certaines suppositions sur la vie affective de l'auteur, d'en chercher quelques indices dans ses poèmes, pour ensuite revenir à l'auteur et formuler une sorte de diagnostique ou de 'post-mortem' sur sa vie affective et spirituelle paraît être en flagrante contradiction avec le concept d'études littéraires, qui devraient, nous semble-t-il, se concentrer sur l'examen d'oeuvres particulières (qu'il s'agisse de poèmes individuels ou de recueils[3]) dans le contexte de la tradition dont elles sont issues, dont elles font partie et à laquelle elles répondent[4] (étude diachroniqūe) d'une part, et sur l'analyse textuelle (étude synchronique) de l'autre.

Or, dans cet essai, qui ne prétendra nullement comporter une étude exhaustive sur l'image de la femme dans la poésie de Baudelaire, nous tâcherons de traiter de l'idéalisation de la femme dans Les Fleurs du Mal à la lumière de la tradition lyrique française. Pour ce faire, nous commencerons avec une étude des grandes lignes de l'idéalisation de la figure

---

[1] Voir Serge Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique (Paris: Denoël/Gonthier, 1966), 123. Selon Doubrovsky, "un écrivain, pour [les premiers critiques psychanalystes], c'est avant tout un malade, et une belle oeuvre, un document pour l'étude d'une belle maladie."

[2] Michel Butor, Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire (Paris: Gallimard, 1961), 23.

[3] Certains recueils fonctionnent comme des textes unifiés tandis que d'autres ne sont que des collections de textes poétiques individuels.

[4] Ceci inclut la pensée et l'esthétique de l'auteur, car elles tendent à se définir par rapport à la tradition et font ainsi partie du discours de la tradition.

féminine dans la poésie lyrique de la France, étude qui présentera les traits principaux de la tradition issue de la poésie courtoise, et, ensuite, nous examinerons les textes de Baudelaire qui peuvent être qualifiés de 'lyriques' (selon la définition que nous proposerons ci-dessous) et qui semblent répondre à cette tradition. Les poèmes que nous étudierons ici se trouvent généralement dans la partie de "Spleen et Idéal" qui comprend les 'poèmes d'amour', c'est-à-dire les poèmes que l'on trouve, le plus souvent, groupés ensemble sous la rubrique des 'trois cycles d'amour'. Ces textes seront classés et étudiés dans l'ordre que semblent suggérer les éléments discursifs et thématiques de chaque poème 'd'amour' dans Les Fleurs du Mal.

Nous allons proposer comme élément principal permettant de définir la poésie d'amour lyrique l'usage du 'discours personnel'[5], discours à la première personne du singulier, qui, comme le dit Paul Zumthor, "intègre, au moins fictivement, au texte, la présence de son énonciateur, et se réfère à un *hic* et *nunc* ; il comporte, ne fût-ce que par là, une communication d'ordre fortement affectif."[6] Le discours personnel se définit par opposition au discours impersonnel de la poésie narrative, qui, comme le dit Genette au sujet du roman 'à la troisième personne'[7], implique toujours un sujet de l'énonciation, un 'je' racontant une histoire, généralement dans le passé, et qui ne s'implique pas directement dans le discours.[8] Autrement dit, "le discours impersonnel se réfère au passé et comporte, quel que soit son contenu, une activité caractéristique: raconter."[9] Or, dans le 'discours personnel' de la poésie lyrique amoureuse, puisque l'activité caractéristique est l'expression des sentiments du sujet de l'énonciation, les fonctions esthétique, expressive et appellative (ceci dans la poésie 'à la deuxième personne' ou, si l'on veut, quand le locuteur s'adresse à

---

[5]Paul Zumthor, Essai de poétique médiévale (Paris: Seuil, 1972),175

[6]Ibid., 172.

[7]Gérard Genette, Figures III (Paris: Seuil, 1972), 251-52.

[8]Pour le sens des termes relatifs à l'"énonciation' et au 'discours' dans la présente thèse, voir les définitions de Anthony Easthope dans Poetry as Discourse (London: Methuen, 1983).

[9]Zumthor, 172.

la femme adorée) dominent la fonction communicative ou référentielle.[10] Comme le dit Roman Jakobson,

> Epic poetry, focussed on the third person, strongly involves the referential function of language; the lyric, oriented toward the first person, is intimately linked with the emotive function; poetry of the second person is imbued with the conative function and is either supplicatory or exhortative, depending on whether the first person is subordinated to the second or the second to the first.[11]

Il faut se garder de penser que l'usage du terme 'discours personnel' et l'importance des fonctions expressive et exhortative (qui sont, d'ailleurs, subordonnées à la fonction poétique, le sujet de l'énonciation s'exprimant à des fins artistiques plutôt que pragmatiques -- il ne s'attend pas à une réponse de la personne adressée[12]) puissent permettre au lecteur d'identifier le 'moi' poétique, qui exprime certains sentiments 'vraisemblables', avec l'auteur du poème. Il est vrai que certains poètes semblent s'être servis d'événements pris de leur vie affective comme prétexte pour la création poétique. Cependant, il faut insister sur le fait que toute référence à la 'réalité empirique' dans la poésie lyrique tend à se subordonner aux exigences de la création poétique et à se rapprocher du mythe.[13] Tel événement dans la vie d'un poète ne sert, généralement, que d'occasion pour la création esthétique, pour l'élaboration d'une pensée ou d'une vision du monde, ou, à la limite, pour le simple jeu de mots.[14] Comme le dit Baudelaire dans ses "Notes nouvelles sur Edgar Poe,"

> La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle même; elle

---

[10]Voir Käte Hamburger, The Logic of Literature, tr. Marilynn J. Rose (Bloomington: Indiana UP, 1973), 242.

[11]Cité in Linda R. Waugh, "The Poetic Function in the Theory of Roman Jakobson" Poetics Today 2:1a (1980), 59.

[12]Hamburger, 242.

[13]Comme le dit Lotman, "The poetic theme does not aspire to be a narrative about some one event among many, but rather a story about The Event, monumental and unique, about the essence of the lyrical world. In this sense poetry is closer to the myth than to the novel. Consequently, investigations utilizing lyric poetry as documentary material for biographic reconstruction recreate merely a mythologized image of the poet." Yury Lotman, Analysis of the Poetic Text, trans. D. Barton Johnson (Ann Arbor: Ardis, 1976), 103.

[14]Voir Hamburger, 266.

> ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.[15]

Or, l'identification entre un auteur et une de ses créations contribue généralement peu à la signification d'une oeuvre. En fait, elle tend plutôt à l'appauvrir, en diminuant le champ de perception du lecteur, qui cherche à lire tel poème comme un texte à fonction référentielle et communicative (qui renferme un message), et tend ainsi à ignorer tous les aspects formels du texte. D'ailleurs, comme le dit Käte Hamburger, nous n'avons aucun moyen de déterminer, systématiquement, le statut du 'je' lyrique par rapport au 'poète empirique'.

> [...] there is no exact criterion, neither logical nor aesthetic, neither intrinsic nor extrinsic, that would tell us whether we could identify the statement-subject of a lyric poem with the poet or not. We possess neither the possibi lity, nor therefore the right to maintain that the poet meant the statements in the poem --regardless of whether they have the first-person form -- as those of his own experience; nor can we maintain that he does not mean "himself."[16]

Or, il vaut mieux, aux fins d'une analyse poétique conséquente et juste, supposer que le sujet de l'énonciation est un personnage fictif créé par un auteur à travers le langage poétique dans le but d'explorer les virtualités de ce langage et du code poétique dont il fait partie ou auquel il répond. Pour cet essai, nous allons donc faire une distinction entre l'auteur empirique d'un texte, que nous appellerons 'l'auteur' ou le 'poète', et le sujet de l'énonciation (le 'moi' poétique ou le 'je' lyrique), que nous nommerons le 'locuteur' ou le 'Poète' parce qu'il s'identifie généralement à la persona du Poète, figure mythique qui, comme nous le verrons, peut comporter plusieurs dimensions et plusieurs voix: le Poète peut être en même temps le sujet de l'énonciation d'un poème particulier, le sujet de l'énonciation d'un recueil, le porte-parole de la pensée d'un auteur (directement ou symboliquement), le sujet de l'énoncé d'un poème particulier ou d'un recueil, et un

---

15 Charles Baudelaire, Oeuvres complètes II, ed. Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1975), 333. Baudelaire dit aussi, plus loin, que "[la poésie] n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. Les modes de démonstration de vérité sont autres et sont ailleurs. La Vérité n'a rien a faire avec les chansons. Tout ce qui fait le charme, la grâce, l'irrésistible d'une chanson enlèverait à la Vérité son autorité et son pouvoir."

16 Hamburger, 274-75.

personnage mythique qui apparaît, dans ses diverses manifestations, tout au long du discours de la poésie lyrique.[17]

En général, le 'moi' poétique de chaque poème tend à se présenter comme une combinaison de ces divers aspects et à s'identifier ou bien comme un personnage fragmentaire qui n'existe que dans certains poèmes individuels ou bien comme le héros d'un recueil qui (comme dans La Délie de Scève ou dans L'Olive de Du Bellay) suit une évolution progressive de poème en poème à travers une oeuvre poétique, une évolution comparable à celle d'un narrateur 'à la première personne' qui est aussi le héros de son histoire dans une oeuvre romanesque. Cependant, comme nous le verrons plus loin, le 'moi' poétique des Fleurs du Mal est un peu plus compliqué. Il ne se présente ni comme un personnage conséquent et unifié qui se développe progressivement à travers le recueil, ni comme uh 'je' tout à fait différent dans chaque poème du recueil. Puisque, comme le dit Baudelaire dans sa lettre à Vigny, "ce livre [...] n'est pas un pur album [...] il a un commencement et une fin,"[18] l'on peut supposer que la persona du Poète qui apparaît à travers Les Fleurs du Mal possède une certaine unité (même si ce n'est que d'une manière abstraite) et que la figure du Poète qui fonctionne comme le sujet de l'énonciation de différents poèmes est la représentation de divers fragments du 'je' lyrique. Or, nous allons tâcher de démontrer que ces fragments du 'je' lyrique, qui se définissent par rapport aux images fragmentées de la femme idéalisée, s'insèrent dans la structure dialectique des poèmes d'amour baudelairiens, qui présentent des variations sur le thème traditionnel du désir de l'inaccessible , et dont la tension gît dans le désir impossible du Poète de posséder

---

[17]L'on pourrait comparer le personnage mythique du Poète aux personnages mythiques grecs qui, comme Ulysse, par exemple, ont une sorte d'identité abstraite reconnue de tous, mais qui paraissent sous différentes formes ou versions à travers le discours de la littérature occidentale, selon les interprétations des différents auteurs. Selon Betty Radice, Who's Who in the Ancient World (Middlesex: Penguin, 1973), 174: "There are three main interpretations of this complex character of mythology, two ancient and one medieval, all of which have had later influence." Ulysse est un héros idéal dans l'oeuvre de Homère, un trompeur dans les oeuvres de Sophocle et de Virgile, et une représentation de la figure de l'éternel vagabond depuis Dante. Pour d'autres exemples, voir Radice, 174-77.

[18]Charles Baudelaire, Correspondance II, ed. Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1973), 196.

l'inabordable et d'accéder à un temps ou un lieu infranchissables parce qu'ils se définissent par opposition à sa situation. Pour ce faire, nous allons commencer avec une étude des grandes lignes de la 'poétique du désir,' de l'idéalisation de la figure féminine et du mythe du Poète dans la poésie lyrique de la France, et, ensuite, nous allons examiner la poésie de Baudelaire à la lumière de cette tradition.

Première partie: Une étude des grandes lignes de l'idéalisation de la figure féminine et du mythe du Poète dans la poésie lyrique de la France

"...il lui semblait voir l'infini
derrière les yeux clairs
de cette beauté..."

Baudelaire,
"La Fanfarlo"

Chapitre I: L'idéal traditionnel

L'idéalisation de la femme fait partie de la tradition littéraire de l'Europe depuis la naissance de la poésie lyrique en France.

On trouvera un des premiers exemples de l'idéal féminin dans la chanson d'amour du Moyen Age, genre qui semble avoir engendré le concept de l'amour courtois et qui établit les conventions et les paradigmes (lieux-communs, clichés, formules stylistiques et images-clés)[1] dominant le traitement de l'amour courtois dans la poésie lyrique. Or, c'est aussi le grand chant courtois des troubadours et des trouvères qui instaura la convention établissant le rapport entre le locuteur, le 'moi poétique' qui s'identifie toujours comme chantre, et la femme adorée, convention qui allait influencer le développement de la poésie lyrique pendant plusieurs siècles, et trouver des résonnances jusque dans la poésie de l'ère romantique.

Selon le code poétique de l'époque, dans la plupart de ces chants médiévaux, le troubadour ou le trouvère se voue à la vénération quasi-religieuse de sa maîtresse. Asservi par sa dévotion à la belle dame, il se soumet entièrement à la volonté de celle-ci, en lui jurant que son amour est fidèle et que l'unique but de sa vie est de devenir digne d'elle. Sachant qu'elle lui est inaccessible, le Poète se résigne au fait que tout ce qu'il peut oser espérer d'elle, c'est qu'elle lui permette de la servir et de chanter son amour à travers ses vers.

> La douce vois del rossignol sauvage
> Qu'oi nuit et jor contoier et tentir
> Me radoucit mon cuer et rassouage:
> Lors ai talent que chant por esbaudir
> Bien doi chanter, puis qu'il vient à plaisir

[1] Voir Zumthor, 82-96.

Celle cui j'ai de mon cuer fait homage,
Si doi avoir grant joie en con corage,
S'elle me veut à son oes retenir.

Onques vers li n'oi faus cuer ne volage,
Si m'en devroit por ce mieus avenir,
Ains l'aim et serf et ador par usage,
Si ne li os mon penser descovrir.
Car sa beautés me fait si esbahir
Que je ne sai devant li nul langage,
Ne regarder n'os son simple visage,
Tant en redout mes yeus à départir!

Tant ai vers li ferm assis mon corage
Qu'aillors ne pens, et Dieu m'en laist jouir!
Qu'onques Tristans, cil qui but le breuvage,
Si coraument n'ama sans repentir!
Que j'y met tout, cuer et cors et desir,
Sens et savoir, ne sai se fai folage.
Encor me dout qu'en trestout mon eage
Ne puisse assez li et s'amour servir. [2]

Cependant, comme on peut le voir dans ce poème de Guy de Coucy (aussi nommé le châtelain de Couci), la femme adorée est décrite d'une manière si générale, avec un lexique si vague et si abstrait, qu'elle en est presque absente. En fait, elle semble ne plus être qu'un prétexte pour l'expression des sentiments du locuteur, qui, selon les exigences du genre, chante à la fois la joie d'être auprès de la femme qu'il aime et la crainte que son amour pour elle ne soit découvert par 'la male gent'.

Je ne di pas que je fasse folage
Neis se por li me devoie morir:
Qu'el mond ne truis si belle ne si sage,
Ne nule rien n'est tant à mon plaisir.
Moult aim mes yeus qui m'y firent choisir:
Dès que la vi, li laissai en ostage
Mon cuer, qui puis y a fait long estage,
Ne jamais jour ne l'en quier departir.

Chanson, va t'en por faire mon message
Là où je n'os trestorner ne guenchir,
Que tant redout la male gent ombrage
Qui devinent, ainsi que puist avenir,
Les biens d'amour: Dieu les puist maleïr!
Qu'à maint amant on fait ire et outrage;
Mais j'ai de ce moult curel avantage,

[2]Guy de Coucy, "La douce vois del rossignol sauvage...," Anthologie de la Poésie française, ed. Marcel Arland (Paris: Stock, 1960) 56-57.

Qu'il les m'estuet sur mon gré obéir. [3]

Il faut insister sur le fait que les sentiments exprimés par le locuteur sont purement conventionnels. Le 'moi poétique' ou, si l'on veut, le sujet de l'énonciation des chants courtois ne peut s'identifier à un auteur particulier ou à une voix individuelle, car les chansons d'amour sont souvent anonymes et le 'je' poétique est donc dépourvu de tout caractère référentiel. Selon Paul Zumthor,

> Le *je* y est dépourvu de tout nom propre auquel faire référence: c'est là justement ce que ne purent comprendre les fabricants de chansonniers qui, au XIIIe siècle, se donnèrent pour tâche de mettre, en tête de chaque chanson, dans la mesure du possible, le nom d'un auteur. Le *je* constitue la seule unité du discours, sa source typique (et non empirique).[4]

De plus, l'énoncé poétique fait partie du 'continuum' de la tradition, dont il représente à la fois une manifestation, une version ou une variation et à laquelle il contribue à travers ses chants.[5]

> Toute origine s'efface, la voix s'étouffe dans un texte composite, neutre, oblique, destructeur des identités personnelles [...] ...d'une manière générale, le rôle anecdotique de l'individu semble se réduire d'autant plus dans le jeu d'une culture que celle-ci constitue, au niveau des rapports entre l'homme et lui-même, un *continuum* plus harmonieux à travers le temps, l'espace et la multiplicité des acteurs [...] Le poète s'introduit dans son langage au moyen de procédés transmis par le groupe social. C'est ce groupe qui, des signes formant le poème, détient les motivations. L'individu s'enracine dans le milieu humain et y justifie sa présence en restructurant à sa façon un Imaginaire dont les éléments lui sont fournis, déjà bien élaborés, par ce même milieu.[6]

Il faut noter que Zumthor n'utilise pas le terme 'groupe social' dans le but de faire un commentaire marxiste sur le rôle du poète vis-à-vis de la tradition. Il semble simplement vouloir dire que le troubadour ou le trouvère fait partie d'une certaine élite qui a créé un

---

[3]Ibid., 57.
[4]Zumthor, 174.
[5]On pourrait comparer le rapport du texte individuel à la tradition au rapport, tracé par Saussure, entre la 'parole' et la 'langue.'
[6]Zumthor, 69.

système de valeurs imaginaires, ou si l'on veut une 'réalité seconde' ou 'secondaire'[7] qui lui est propre (qui n'existe pas parmi le monde illettré et inculte et qui n'a rien à voir avec la 'réalité' quotidienne de l'homme moyen), système créé à travers la littérature et qui, fonctionnant comme code poétique prescriptif et normatif, domine la tradition littéraire (orale et écrite) de l'époque.

La participation consciente de l'auteur aux conventions du chant courtois -- au moyen desquelles le poète affirme son appartenance au 'continuum' de la tradition qui, puisqu'elle projette toujours le passé sur l'avenir en préscrivant les modèles à suivre pour composer de la grande poésie[8], peut lui donner une sorte d'immortalité en préservant ses vers pour la postérité -- se manifeste dans l'usage de formules introduisant le poème, formules qui font référence au genre en employant le topos associant les termes liés au 'chant' (ceci inclut le chant du rossignol dans la première strophe, un cliché poétique qui sert de cadre au poème) et ceux liés à 'l'amour'.[9] Ces formules auto-référentielles ou méta-textuelles, qui servent si souvent de cadre aux grands chants courtois, indiquent d'ailleurs que la poésie lyrique de ce genre a toujours fait réflexion sur son propre langage -- langage qui se différencie du langage pratique, voire du monde pratique, en créant une réalité

---

[7]Voir Yury Lotman Analysis of the Poetic Text, tr. D. Barton Johnson (Ann Arbor: Ardis, 1976), 19 et 84-85, Jurij Lotman, The Structure of the Artistic Text, tr. Ronald Vroon (Ann Arbor: Michigan UP, 1977) et Uri Margolin, "Juri Lotman on the Creation of Meaning in Literature", Canadian Review of Comparative Literature (Fall 1975), 271. Margolin explique que selon Lotman, "Lyrical poetry seeks to provide within a very limited space the universal in the particular. This world model of the poem comes into being in several stages, through its occasional paradigms. Thus, patterns of equation and opposition on the expression level give rise in succession to corresponding patterns on the lexical level, the logico-semantic and conceptual ones, and finally to an overall model of reality. However, since the conceptual polarities and affinities established in a given poem deviate from those of ordinary language, the ensuing categorization of reality may be strikingly different from the common sense world picture inherent in every natural language. World models in which *love* and death are the basic opposites, or in which the opposition between love and death is neutralized (ie, where the two are equated) may be the characteristic of a poem, author, or even whole poetic movement, but they are definitely not universally shared. World poetry provides us with a large number of such world models which are all different from one another and from the 'common sense' way of looking at things. Lotman terms any such world view a 'secondary model' of reality, and literature as a whole a 'secondary modeling system.'"

[8]Zumthor, 81.

[9]Voir Zumthor, 88 et 92-93.

poétique à travers l'écriture[10] -- et que la convention liant l'amour à la poétique a toujours fait partie de la tradition.

Le langage de la poésie lyrique du Moyen Age est celui du chant, langage qui se différencie délibérément du parler. Comme on aura pu le voir dans le poème de Coucy, la chanson est aussi le langage de l'amour. L'amour pousse le troubadour à chanter mais il lui interdit de parler, comme si aimer avec 'fine amor' impliquait automatiquement chanter, qui veut dire à la fois:

> 1) "produire une heureuse harmonie sonore, évocatrice de joie et d'amour": exemple *quand j'entends le rossignol chanter*... [...]
> 2) "exécuter la chanson": *dire...en chantant, chanter ceci ou cela* [...]
> 3) "manifester une émotion exaltante": *chanter pour esbaudir, chanter à cause du temps nouveau* [...]
> 4) "dire la fine amour": *Amour* (ou *Ma dame*) *me fait chanter, je dis mon mal en chantant* [...]
> 5) "aimer (transitivement ou absolument)" dans diverses figures de cumul, parallélisme ou antithèse, faisant de *chanter* et *amer* des termes interchangeables ou équivalents: *or chant, or l'aim; si elle est aimée, elle est chantée,* etc. [...] [11]

Selon Zumthor, dans la 'canso d'amor', l'identification du chant et de l'amour tend vers la synonymie:

> Si l'on tenait à réduire à une définition rhétorique l'usage que font de *chanter-chant-chanson* nos trouvères, c'est moins de métaphore qu'il faudrait parler que de catachrèse. *Chanter-aimer* constitue moins un couple comparant-comparé, que *chanter* ne possède globalement deux signifiés indiscernablement confondus, innommables d'une autre manière. [12]

Or, la chanson est en réalité son propre sujet, n'utilisant le sujet de la 'fine amor' qu'en tant que prétexte pour la création poétique, jeu intellectuel des points de vue linguistique, stylistique et épistémologique, car il invite à la contemplation d'une autre 'réalité', réalité idéale dont le désir est représenté par le désir amoureux.

> La chanson érige en valeur absolue un fragment de durée, en une pure "fête de l'intellect", selon le mot de Valéry, un jeu solennel et si bien réglé qu'il rend compréhensible l'identité des choses que le langage d'ordinaire sépare. Mais ce n'est pas tant un idéal que promeut son effort en l'opposant à quelque réel:

---

[10] Ibid., 112-13.
[11] Ibid., 212.
[12] Ibid., 217.

> c'est à une contemplation qu'il invite, à une réflexion sur une idée qui est le meilleur de *soi*. L'art n'instaure pas un contraste avec la vie: c'est comme d'un élément de la vie qu'on en jouit; sa source est l'ivresse d'un voeu, qu'expriment de strophe en strophe ces mots intraduisibles de *vouloir, talent* et *désir*. [13]

Or, la dame constitue un faux-objet -- "l'objet fictif du chant peut être alternativement nommé comme une personne (*vous*), un "objet" (*dame*) ou un lieu (*là*)"[14], lieu où se trouve l'objet du désir du Poète -- objet dont le désir de possession, et donc de 'joie', se traduit en toute une matrice d'équivalences et d'oppositions dont la configuration, tracée par Zumthor, forme la tension du chant courtois, tension (sur l'axe horizontal) entre la mémoire ou la nostalgie du passé -- généralement représentées par le souvenir de la dame -- et le désir de la dame, désir qui est, évidemment, projeté sur l'avenir et qui se traduit donc à la fois en l'espoir de possession et de joie, et en la crainte de privation et donc de tristesse. Au centre de cette tension se trouve le discours du Poète, l'axe (vertical) de référence constituant le présent continu du texte, l'ici et le maintenant par rapport auxquels se situent les divers moments du poème. Autrement dit:

> L'axe (vertical) de référence est celui de l'énonciation, *ego* et *nunc* , par rapport auxquels se définissent les divers moments du chant. Cependant, le point focal qui détermine les perspectives est un *hic* , commutable avec le bien innommé dont procède la joie s'il est possédé, l'espoir s'il doit l'être dans l'avenir, la tristesse si on ne l'a pas, et la crainte si l'avenir semble devoir le refuser.
>
> L'axe horizontal donne la durée. Il s'agit là, d'une part, du temps grammatical, non d'un temps historique; d'autre part, de la durée propre du chant. Plus profondément, cet axe désigne la chanson elle-même, engendrée par une mémoire et se déployant dans le sens d'un désir. [15]

Comme nous le verrons plus loin, cette matrice, qui traduit ce que nous appellerons 'la poétique du désir', représente non seulement la tension du grand chant courtois mais aussi le mouvement et la tension typiques de la poésie d'amour lyrique issue de la tradition courtoise.

---

[13] Ibid., 217-18.
[14] Ibid., 241.
[15] Ibid., 243.

On retrouve le thème courtois de la femme inaccessible au XVe siècle dans "La Belle Dame sans Mercy" d'Alain Chartier -- texte qui ne peut pas être qualifié de poème lyrique selon la définition de Zumthor, car il constitue un discours dialogué, discours se rapprochant donc de la forme dramatique et où l'amant ne s'identifie pas au Poète, mais qui exploite néanmoins les paradigmes du grand chant courtois et qui en est thématiquement issu[16] --, poème où le héros meurt de désespoir après avoir tenté, en vain, de se faire aimer de sa maîtresse. Comme dans le poème de Coucy, au début de son dialogue avec la dame, l'amant cherche à se faire accepter comme l'humble serviteur de la belle dame dont l'amour l'a déjà subjugué.

> Ja soit ce que pas ne deserve
> Vostre grace por mon servir,
> Souffrez au moins que je vous serve
> Sans vostre mal gré deservir,
> Je serviray sans desservir
> En ma loyauté observant,
> Car pour ce me fist asservir
> Amours d'estre vostre servant.[17]

Comme on peut le voir dans cette strophe, Chartier exploite tous les termes ayant le sème 'serv' (deserve, servir, serve, deservir, serviray, desservir, observant, asservir, servant), transformant ainsi le poème en un jeu de mots -- à des fins ironiques peut-être, ou bien simplement pour faire un commentaire (ludique) sur le lexique du genre -- basé sur le topos de l'asservissement du 'fin amant' à la 'dame requise'. Une forte ironie est créée quand, en dépit de l'insistance de l'amant sur son désir de se soumettre à la volonté de la dame et de la servir sans s'attendre à un amour réciproque, il se révèle incapable d'aimer à une certaine distance. Martyrisé par un amour non partagé, il essaie de trouver un moyen de convaincre la dame de l'aimer. Selon lui, c'est elle qui est responsable d'avoir suscité sa passion, et il lui serait donc cruel de ne pas répondre à son amour, qu'il compare à une blessure qu'elle lui aurait infligée.

---

[16] Ibid., 175.

[17] Alain Chartier, "La Belle Dame sans Mercy" et les poésies lyriques, ed. Arthur Piaget (Genève: Droz, 1949), 9.

S'aucun blesce autry d'aventure
Par coulpe de cellui qu'il blesse,
Quoy qu'il n'en puet mais par droitture,
Si en a il dueil et tristesce.
Et puis que fortune ou rudesce
Ne m'ont mie fait le mehaing,
Mais vostre tresbelle jeunesce,
Pourquoy l'avez vous en desdaing?[18]

Ainsi, au lieu d'accepter l'impossibilité de la situation, l'amant essaie de se faire aimer en faisant appel à la pitié de la dame et en disant qu'il met désormais son sort entre ses mains.

Mais, pour Dieu mercy, vous souviengne
De la douleur que j'ay soufferte.
Car de ma mort ne de ma perte
N'a pas vostre doulceur envie,
Et, se vo grace m'est ouverte,
Vous estes garant de ma vie. [19]

La dame vertueuse continue à refuser et l'amant, découragé, meurt de 'couroux'.[20]

Le contraste qu'offre la forme dialoguée de "La Belle Dame sans Mercy" (où la femme fait figure de personnage) au grand chant courtois, aide à souligner l'absence de la femme dans la poésie lyrique amoureuse, où elle est évoquée, adressée, interpellée, mais où elle n'a généralement aucune voix et où elle se divise en un être (ou un objet) fragmenté dont la seule trace n'est souvent qu'un 'tu', un 'vous' ou un 'elle'. Selon Zumthor, dans la poésie d'amour lyrique,

> Le discours s'énonce comme un questionnement réciproque du sujet et de son objet: une interrogation répond à l'autre interrogation muette. *Je* s'adresse à *t oi* , qui non seulement ne dit jamais rien, mais alterne avec un *elle* , ainsi rejeté parmi les tiers, les choses, à une distance que, dans cette solitude, rien n'abolit. Aussi bien, le *tu* n'est pas *tu* : il se dilate en un *vous* que nous appellerions de politesse, c'est-à-dire de "courtoisie", j'entends, embrassant un univers de valeurs impliquées dans cette unique syllabe, bien au-delà des limites étroites d'un individu, fût-il la plus belle des femmes.[21]

---

[18] Ibid., 10-11.
[19] Ibid., 16.
[20] Ibid., 33.
[21] Zumthor, 174.

Le topos de la femme idéale fut aussi exploité, sinon épuisé par "Les Grands Rhétoriqueurs", des disciples de Chartier qui ont fondé une école fortement influencée par les principes stylistiques de la poésie latine de l'ère cicéronnienne.[22] Mais, puisqu'ils s'intéressaient surtout aux aspects formels de la poésie, leurs poèmes d'amour ont tendance à paraître particulièrement vagues, stylisés et impersonnels au lecteur non initié. Cette poésie, quoique pauvre en images et en variété lexicale et syntaxique, possède une grande puissance allusive en vertu du fait qu'elle appartient à la tradition. Comme le dit Paul Zumthor,

> L'expressivité repose sur l'intégration du texte dans une tradition connue comme telle, plutôt que sur la surprise provoquée par le discours même. Cet effet est d'autant plus fort que sont mis en oeuvre des éléments traditionnels plus complexes et mieux élaborés: sa richesse suggestive peut devenir telle parfois (au détriment de la variété lexicale et syntaxique) que le lecteur moderne non initié ne perçoit qu'une apparence de banalité monotone.[23]

Le formalisme et l'abstraction de ces vers de Georges Chastellain sont évidents non seulement dans la description de la femme adorée, mais aussi dans l'expression des sentiments du locuteur.

> Devant mes yeux tousjours vous ay présente
> Par souvenir qui à mon coeur présente
> Le bien, l'honneur de quoy vous estes plaine,
> Et je ne crains le traveil, ni la paine;
> Car d'y penser volentiers me contente,
> Et posé or que vous soyez absente
> De moy trop loings, dont regret me tourmente,
> Sy est tousjours vostre ymaige prochaine
> Devant mes yeux. [24]

Cette préoccupation avec la forme est poussée à son point extrême dans le blason, genre poétique médiéval ressuscité et perfectionné au XVIe siècle par Clément Marot, qui y ajoute une nuance pétrarquiste.[25] Le blason (qui exploite la synecdoche) présente une

---

[22]Voir Geoffrey Brereton, A Short History of French Literature (London: Penguin, 1954), 36.

[23]Zumthor, 80.

[24]Georges Chastellain, "Rondeau XI," Sixteenth-Century French Poetry, ed. Victor E. Graham (Toronto: Toronto UP, 1964), 5-6.

[25]George Joseph, Clément Marot (Boston: Twayne, 1985), 115.

vision fragmentée de la femme idéale en prenant une partie de son corps pour le tout. Dans "La Bouche de Dyane", par exemple, la dame a complètement disparu derrière cette 'bouche de corail' à laquelle le locuteur s'adresse, et sur laquelle il concentre tous ses désirs et toute sa passion.

> Bouche de coral precieux
> Qui à baiser semblez semondre;
> Bouche qui d'ung cueur gracieux
> Savez tant bien dire & respondre;
> Respondez moy: doibt mon cueur fondre
> Devant vous comme au feu la cire?
> Voulez vous bien celluy occire
> Qui craint vous estre deplaisant?
> Ha, bouche que tant je desire,
> Dictes nenny en me baisant.[26]

Cependant, l'on remarquera que si la dame est absente, ses lèvres n'en comportent pas moins les attributs auxquels on s'attend chez une femme inaccessible.

La représentation de la femme idéale atteint son apogée dans la poésie de la Renaissance, quand les grands mouvements poétiques italiens viennent se mêler à la tradition médiévale de la France pour former la poésie de la Pléiade.

Le plus grand lien entre l'Italie et la Pléiade se trouve à Lyon, dans la poésie de Maurice Scève[27], qui réunit à la fois les éléments de la poésie courtoise, de la poésie pétrarquiste (qui doit, d'ailleurs, beaucoup aux chants des troubadours) et du néo-platonisme de Marsile Ficin.[28] Or, sa poésie est caractérisée par la stylisation et l'idéalisation de la femme, par le culte de l'honneur et par la manière intellectuelle dont le sujet, l'amour, est traité.[29]

Délie, object de plus haute vertu (recueil de poésie inspiré par l'amour de Maurice Scève pour Pernette du Guillet, aussi connue pour sa poésie), montre l'évolution de l'amour du Poète pour la Délie, femme idéale et inaccessible qui s'avère être l'emblème

---

[26]Clément Marot, "A la bouche de Dyane," Les Epigrammes, ed. C. A. Mayer (London: Athlone Press, 1970), 179.
[27]Graham, 29.
[28]Voir Brereton, 174-77.
[29]Graham, 29.

poétique de l'Idéal . 'Délie' forme un anagramme de l'Idée (aussi bien qu'une référence à Diane, la déesse délienne), insinuant que la Délie, la maîtresse idéale sur le plan temporel, est le reflet terrestre de la Beauté idéale recherchée par le Poète et que son amour pour elle, qui est un reflet de l'amour immortel, représente à la fois sa recherche de l'Idéal et sa quête de l'immortalité à travers la poésie.

> Flamme si saincte en son cler durera,
> Tousiours luysante en publique apparence,
> Tant que ce Monde en soy demeurera,
> Et qu'on aura Amour en reuerence.
> Aussi ie voy bien peu de difference
> Entre l'ardeur, qui noz coeurs poursuyura,
> Et la vertu, qui viue nous suyura
> Oultre le Ciel amplement long, & large.
> Nostre Geneure ainsi doncques viura
> Non offensé d'aulcun mortel Letharge.[30]

Le meilleur exemple de ce genre d'idéalisation se trouve dans L'Olive de Joachim Du Bellay. Olive, la femme idéale, est non seulement une cristallisation pétrarquiste de toutes les beautés physiques et des vertus recherchées par le locuteur sur le plan humain, mais elle est aussi la représentation symbolique -- parfois traitée en des termes néo-platoniciens et chrétiens -- de l'immortalité poétique recherchée (et créée en fin de compte) par Du Bellay à travers ses vers.

Du Bellay annonce la nature intellectuelle de sa quête, qui a pour but la poésie immortelle, dès le premier sonnet de L'Olive, en soulignant la valeur emblématique du nom qu'il donne à la femme idéale. Ce nom, sans doute fictif,[31] suggère une identification divine (d'un genre semblable à celle qu'a faite Pétrarque en associant Laure au Laurier, et donc au dieu Apollon) avec la déesse Athèna/Minerve -- ici la "sage Déesse", protectrice

---

[30]Maurice Scève, "(titre)", The 'Délie' of Maurice Scève, ed. I. D. McFarlane (Cambridge: Cambridge UP, 1966), 365.

[31]Voir le commentaire d'E. Caldarini dans Joachim Du Bellay, L'Olive, ed. E Caldarini (Genève: Droz, 1974), 24.

des savants[32] -- à travers le nom de sa plante sacrée, l'olivier.[33] Or, tout comme l'olivier symbolise Athèna sur le plan matériel, Olive devient, en des termes néo-platoniciens chrétiens, le reflet terrestre du monde des Idées, et l'amour du Poète pour Olive, qui se manifeste dès le cinquième sonnet, représente son aspiration vers le monde des Idées, et son désir de poésie immortelle. Ainsi, à travers la poétique du désir, Du Bellay traduit en forme sensible une expérience intellectuelle et littéraire à la fois. Et ce n'est qu'à la fin du recueil, dans le célèbre sonnet CXIII, quand le locuteur commence à se rapprocher de son but, que Du Bellay contemple le monde des Idées en des termes réellement abstraits, termes qui lient clairement l'adoration de la femme idéale au désir d'accéder à un 'là' idéal qui se définit par opposition à la situation du Poète dans le monde temporel.

> Si nostre vie est moins qu'une journée
> En l'éternel, si l'an qui faict le tour
> Chasse noz jours sans espoir de retour,
> Si perissable est toute chose née,
> Que songes-tu mon ame emprisonnée?
> Pourquoi te plaist l'obscur de nostre jour,
> Si pour voler en un plus cler sejour,
> Tu as au dos l'aele bien empanée?
> Là , est le bien que tout esprit desire,
> Là, le repos où tout le monde aspire,
> Là, est l'amour, là le plaisir encore.
> Là, ô mon ame au plus ault ciel guidée!
> Tu y pouras recongnoistre l'Idée
> De la beauté, qu'en ce monde j'adore.[34]

Comme le dit Caldarini, "le désir de poésie, dont les vers bellayens sont le document et le récit, apparaît comme le reflet d'une aspiration vers un "ailleurs" métaphysique, hors du monde sensible, dans l'harmonie parfaite des cieux, dont le chant d'Olive-poésie est une image."[35] Or, les poèmes de Du Bellay fonctionnent toujours dans le sens d'un désir et

---

[32]Ibid., 10.

[33]Le rapprochement entre Olive et Athèna est élaboré dans les sonnets II et IV, où Du Bellay décrit la naissance d'Olive comme celle de l'incarnation d'une divinité dans le monde concret (Du Bellay, 58), et où il souligne la connexion entre Olive et Olivier -- "L'heureuse branche à Pallas consacrée,/ Branche de paix, porte le nom de celle/ Qui le sens m'oste..." (56).

[34]Du Bellay, 162.

[35]Caldarini, 35.

établissent très clairement une correspondance entre l'amour pour la femme, la quête de l'idéal poétique et le désir de l'immortalité à travers la poésie.

Un autre grand thème associé à l'idéalisation poétique de la femme est celui du passage du temps, que ce soit pour convaincre la belle dame qu'il faut jouir des plaisirs de la vie avant que l'âge ne gâte sa beauté -- motif qui remonte aux poètes de l'antiquité[36] --, ou pour souligner la gratitude que la femme doit au Poète pour l'avoir rendue immortelle -- motif fondé "sur l'idée païenne de la gloire conquise par les oeuvres de l'esprit" et qui est "une des constantes de l'humanisme."[37]

L'on peut trouver un bon exemple du premier motif dans la poésie de François Villon, qui était obsédé par l'idée du passage du temps, de la vieillesse et de la mort.

Dans "Les Regrets de la Belle Hëaumière," la vieille femme contemple la laideur de son corps flétri, tout en se souvenant de la beauté qu'elle a perdue.[38] Après avoir dressé l'inventaire des dégâts, elle encourage les jeunes femmes à profiter de leur beauté pendant qu'il est toujours temps. Voici un extrait de la "Ballade de la Belle Hëaumière aux filles de joie":

> Or est-il temps de vous connaître,
> Prenez à dêtre ou à senêtre;
> N'épargnez homm, je vous prie:
> Car vieilles n'ont ne cours ne être,
> Ne que monnoie qu'on décrie.[39]

Ronsard lie les deux motifs associés au thème de la vieillesse dans son célèbre sonnet XLIII. Ici, le Poète veut que la belle Hélène lui soit reconnaissante de l'avoir rendue immortelle à travers ses vers, et qu'elle réponde à ses déclarations d'amour avant qu'il ne soit trop tard.

> Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,

---

[36]Ce thème épicurien provient du *carpe diem* de Horace. Voir Philip Knight, Flower Poetics in Nineteenth-Century France (Oxford: Clarendon, 1986), 4.

[37]Henri Weber, A travers le seizième siècle, tome 1 (Paris: Nizet, 1985), 157.

[38]François Villon, "Les Regrets de la Belle Hëaumière," Poésies, ed. Jean Dufournet (Paris: Gallimard, 1973), 77-80.

[39]Ibid., 81.

> Assise aupres du feu, devidant et filant,
> Direz chantant mes vers, en vous esmerveillant:
> "Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle."
> Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
> Desja sous le labeur à demy sommeillant,
> Qui au bruit de mon nom ne s'aille resveillant,
> Benissant vostre nom de louange immortelle.
> Je seray sous la terre, et fantôme sans os
> Par les ombres myrteux je prendray mon repos;
> Vous serez au fouyer une vieille accroupie,
> Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
> Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
> Cueillez dés aujourdhuy les roses de la vie.[40]

Ronsard s'éloigne de la tradition pétrarquiste en adressant des reproches à Hélène.[41] Elle est froide et dédaigneuse: elle reste insensible à l'offre du locuteur. Mais, comme le dit Madeleine Lazard,

> L'exceptionnelle réussite du portrait ne tient pas à sa "vérité", sa ressemblance au modèle, mais à ce qu'il trahit du poète: misère de l'homme vieillissant face à la jeunesse, tristesse de devoir "prendre congé" d'amour, sentiment aigu de la douleur qui se mêle à toute émotion humaine; amertume de voir une "honneste amitié" répondre à sa passion charnelle.[42]

Ceci n'est pas du tout surprenant, car le rôle de la femme dans la poésie lyrique, comme on aura pu le voir dans les exemples ci-dessus, est d'être un "objet-prétexte" pour la contemplation esthétique du poète.

> La femme, en définitive tient peu de place dans la poésie amoureuse. Stéréotype codifié, elle y est prétexte à une délectation esthétique, au jeu de l'idéalisation et de la sensualité dans l'exaltation de la beauté. Miroir où se reflètent les aspirations, les interrogations de son créateur, elle est pour lui, en accord avec la théorie néoplatonicienne, "occasion de plus parfaite connaissance."[43]

Ainsi, au cours du développement de la tradition de la poésie d'amour lyrique, la femme adorée apparaît comme une figure qui sert de prétexte à la fois à la rêverie poétique du locuteur et à la création poétique de l'auteur. Pure, vertueuse et inaccessible , elle représente l'Idéal recherché par la persona du Poète, et créé, en fin de compte, par le poète

---

[40]Pierre de Ronsard, "Quand vous serez bien vieille...," Oeuvres complètes, ed. Gustave Cohen (Paris: Gallimard, 1950), I, 260.

[41]Madeleine Lazard, Images littéraires de la femme à la Renaissance (Paris: PUF, 1985), 41.

[42]Ibid., 42.

[43]Ibid., 43.

réel qui, lui aussi, recherche l'idéal et l'immortalité poétiques à travers ses vers. Or, le désir du Poète pour la femme idéale est le symbole de sa recherche de l'Idéal (joie, monde des Idées, immortalité). Ce désir représente aussi le mouvement principal et la tension dynamique du poème d'amour lyrique (selon la matrice de Zumthor), tension qui provient de l'aspiration du 'moi' poétique, qui est enfermé dans l'ici et le maintenant, ou si l'on veut, dans le présent continu du texte, de posséder l'inabordable et d'accéder à un temps ou un lieu inaccessibles parce qu'ils se définissent par opposition à sa situation. La situation paradoxale du Poète qui est comme figé dans ce perpetuel élan vers l'autre et vers l'ailleurs est donc l'élément caractéristique de la poésie d'amour lyrique de la tradition courtoise et, comme nous le verrons, elle s'avère la constante de la poésie d'amour jusque dans les vers de Baudelaire.

Chapitre II: L'idéal baroque

L'idéal féminin baroque est un idéal subversif. Brisant le 'continuum' projeté sur l'avenir par les conventions instituées par les trouvères, la poésie baroque renverse les normes établies par la poésie lyrique traditionnelle qui préconise la louange de la femme pure, blanche et vertueuse , pour créer une sorte de sous-tradition, dont la signification des textes dépend toujours, bien sûr, de leur rôle vis-à-vis de la tradition. Or, puisqu'elles se définissent par leur différence plutôt que par leur similarité aux modèles de la tradition, les femmes que l'on trouve dans la poésie lyrique baroque, qui est, d'ailleurs, dominée par l'oxymoron, sont des figures idéales à rebours qui sont valorisées justement parce qu'elles vont à l'encontre de l'esthétique traditionnelle.

Or, comme le dit Adrian Marino,

> Avant le romantisme, le baroque découvre l'esthétique du "laid", du bizarre, de l'étrange, du trivial, de l'insolite, de l'exotique -- *le belle donne totalmente brutte* (formule ironiquement paradoxale, profondément baroque) -- la femme de couleur, la difformité, le monstrueux, *la hermosura de lo horribile*, et autres semblables "anomalies", produites ou goûtées grâce à la libération de la fantaisie de tout contrôle rationnel. La cohérence est remplacée par "l'incohérence cohérente" [...] en vue de l'effet et de la tendance à se singulariser. [44]

On peut trouver un premier exemple de l'idéalisation d'une figure féminine anti-traditionnelle dans "La Belle gueuse" de François Tristan l'Hermite, poème dont le titre, qui forme un oxymoron, annonce déjà son opposition au concept conventionnel de la beauté.

> O que d'appas en ce visage
> Plein de jeunesse et de beauté
> Qui semble trahir son langage,
> Et démentir sa pauvreté!
>
> Ce rare honneur des orphelines
> Couvert de ces mauvais habits,
> Nous découvre des perles fines
> Dans une boiste de rubis.

---

[44]Adrian Marino, "Essai d'une définition de la notion de 'baroque littéraire'," Revue Internationale de Montauban 6 (1973): 56.

Ses yeux sont des saphirs qui brillent,
Et ses cheveux qui s'éparpillent,
Font montre d'un riche trésor;

A quoi bon sa triste requeste,
Si pour faire pleuvoir de l'or
Elle n'a qu'à baisser la teste.[45]

Il est important de noter que les termes employés pour décrire la jeune mendiante créent un jeu d'oppositions -- qui est typique dans la poésie baroque -- entre la pauvreté de la fille et la richesse de ses traits, dont le portrait forme tout un trésor: ses dents sont des 'perles fines'; sa bouche est une 'boiste de rubis'; 'ses yeux sont des saphirs qui brillent'; et ses cheveux, 'de l'or'.

Une des figures féminines qui apparaît souvent dans la poésie lyrique baroque est celle de la femme noire. Comme on peut le voir dans ce poème de Tristan L'Hermite, la femme noire représente très clairement un anti-idéal, car elle est louée justement pour tout ce qui la distingue de l'idéal traditionnel.

Beau Monstre de Nature il est vrai ton visage
Est noir au dernier point mais beau parfaitement
Et l'Ebène poli qui te sert d'ornement
Sur le plus blanc ivoire emporte l'avantage

O merveille divine inconnue à notre âge
Qu'un objet ténébreux luise si clairement
Et qu'un charbon éteint brûle plus vivement
Que ceux qui de la flamme entretiennent l'usage

Entre ces noires mains je mets ma liberté
Moi qui fus invincible à toute autre Beauté
Une More m'embrase un Esclave me dompte

Mais cache-toi Soleil toi qui viens de ces lieux
D'où cet Astre est venu qui porte pour ta honte
La nuit sur son visage et le jour dans ses yeux[46]

Ainsi que l'indique l'oxymoron au début du poème, la femme noire tire tout son charme du fait qu'elle est un 'Beau Monstre de Nature'. La noirceur de sa peau, qui l'oppose aux

[45]François Tristan L'Hermite, "La Belle gueuse," Anthologie de la poésie baroque française, II, ed. Jean Rousset (Paris:1968), 60.
[46]Tristan L'Hermite, "Beau monstre de Nature...," L'Amour noir, ed. Albert-Marie Schmidt (Monaco: du Rocher, 1959), 94.

femmes idéales traditionnelles louées pour leur blancheur, la met aussi en valeur, en faisant d'elle une 'merveille divine' associée à la nuit et au monde mystérieux des ténèbres. Or, bizarre déité noire, dont 'l'Ebène poli' l'emporte sur 'le plus blanc ivoire', elle représente un idéal à rebours dont le charme curieux est souligné par le jeu d'oppositions non seulement entre la blancheur et la noirceur, mais aussi entre la clarté et l'obscurité, créant des paradoxes basés sur le 'chiaroscuro', technique picturale prisée par les peintres baroques.

Il est aussi intéressant de noter le jeu de mots basé sur le concept de l'esclavage, qui renverse ici les rôles conventionnels entre le maître blanc et l'esclave noire, pour souligner la puissance de la passion qui asservit l'homme à la femme adorée et ainsi exploiter le topos traditionnel de l'asservissement du 'fin amant' à la 'dame requise'.

Un autre idéal féminin associé à la noirceur est celui de la femme en deuil.

> Que vous avez d'appas belle Nuit animée!
> Que vous nous apportez de merveille et d'amour;
> Il faut bien confesser que vous estes formée
> Pour donner de l'envie et de la honte au jour.
>
> La flamme éclate moins à travers la fumée,
> Que ne font vos beaux yeux sous un si sombre atour,
> Et de tous les mortels, en ce sacré séjour,
> Comme un celeste objet vous estes réclamée.
>
> Mais ce n'est point ainsi que ces divinitez
> Qui n'ont plus ny de voeux ny de solemnitez
> Et dont l'autel glacé ne reçoit point de presse.
>
> Car vous voyant si belle on pense à vostre abord
> Que par quelque gageure où Vénus s'intéresse
> L'Amour s'est déguisé sous l'habit de la Mort.[47]

Selon Gisèle Mathieu-Castellani, "le voile noir qui enchante l'amant est d'abord aimé parce qu'il déguise les traits de la belle," exploitant ainsi le topos baroque de l'artifice et du déguisement (qui peut aussi représenter une forme d'inaccessibilité se basant sur le jeu d'oppositions entre la réalité et l'illusion), et parce qu'il rappelle la nuit, les ténèbres et la

---

[47]Tristan L'Hermite, "La Belle en dueil," Anthologie de la poésie baroque française, II, 61.

mort, associant la femme à la "déesse de l'ombre" et à la "prêtresse de la Mort"[48] et permettant au poète d'exploiter tous les jeux de mots sur les oppositions 'nuit-jour', 'clarté-obscurité' et 'amour-mort'.

La femme figure de rêve représente un autre anti-idéal, car elle est à la fois la figure idéalisée de la femme désirée apparaissant dans les songes du locuteur -- le plus souvent dans un rêve d'amour érotique -- et un mensonge, une figure illusoire créée par l'esprit déséquilibré de l'amant en proie à ses passions.

> Je songeais que Philis des enfers revenue
> Belle comme elle était à la clarté du jour
> Voulait qu'à son fantôme encor je fis l'amour
> Et que comme Ixion j'embrassasse une nue
>
> Son ombre dans mon lit se glisse toute nue
> Et me dit Cher Tircis me voici de retour
> Je n'ai fait qu'embellir dans le triste séjour
> Où depuis mon départ le sort m'a retenue
>
> Je viens pour rebaiser le plus beau des amants
> Je viens pour remourir dans tes embrassements
> Alors quand cette idole eût abusé ma flamme
>
> Elle me dit Adieu je m'en vais chez les morts
> Comme tu t'es vanté d'avoir baisé mon corps
> Tu pourras te vanter d'avoir baisé mon âme[49]

Comme on peut le voir dans ce poème de Théophile de Viau, Philis, le fantôme de la femme qui apparaît dans le rêve du locuteur, puisqu'elle est une figure née de l'imagination du locuteur, permet au poète de jouer sur les thèmes de l'accessibilité et de l'inaccessibilité -- jeu qui se traduit en une forte ironie à la fin du poème -- ainsi que sur le topos baroque de l'illusion et de la réalité. Or, dans ce poème, il s'agit non seulement de la manière dont les passions peuvent tromper les sens, surtout dans le monde insolite des songes, mais aussi de la séduction bizarre du monde d'outre-tombe. On remarquera en même temps la

---

[48]Gisèle Mathieu-Castellani, Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600) (Paris: Klincksieck, 1975), 456.

[49]Théophile de Viau, "Je songeais que Philis des enfers revenue...," L'Amour noir, 159. Il est intéressant de noter le fait que Baudelaire ait inclu une variante de ce poème, qui avait dû paraître dans le Parnasse satyrique sans le nom de l'auteur, dans "Mon coeur mis à nu". (P i 708)

froideur ironique de la nuelans le dernier tercet du sonnet, car elle sert à souligner les relations hostiles qui existent assez souvent entre les amants dans la poésie baroque.

Ce poème de Flaminio de Birague exploitant l'image 'pétrifiante' de la Méduse illustre bien l'antagonisme qui peut exister entre homme et femme dans la poésie baroque.

> Renais, renais encore, Meduse monstrueuse,
> Et transforme en rocher par ton hideux regard
> Ce mien corps transpercé de maint amoureux dard
> Comme sous forme humaine une mort outrageuse.
>
> Mais puisque mes souspirs et ma constante foy
> N'esmeuvent à pitié de mon cruel esmoy
> La cruelle beauté qui règne en mon courage,
>
> Ains mon martyre accroist comme croist mon amour,
> Lors que j'auray perdu la lumière du jour,
> Mon coeur soit sa dépouille et funeste héritage.[50]

Symbole tout puissant de la stérilité et de la froideur -- autre forme, d'ailleurs, d'inaccessibilité --, la Méduse est la représentation par excellence de la femme cruelle idéalisée louée pour sa cruauté envers l'amant qui se délecte de son martyre. Selon Gisèle Mathieu-Castellani, elle est la "femme monstre, perverse et frigide, vierge et corrompue, aimant à faire le mal."[51] Elle invite le regard amoureux de l'homme, et le punit en le pétrifiant. Mais elle lui permet aussi d'accéder à la rêverie poétique qu'il recherche à travers la femme:

> A la fois toute-puissante et froide, son pouvoir étant à la mesure de sa froideur, Méduse devient ainsi, pour maint poète, la figure féminine par excellence, celle dont le seul regard fige la vie et la pétrifie. Elle permet l'accès au monde minéral de l'insensibilité -- et l'on sait l'importance, dans la poésie amoureuse du siècle, des images minérales --, ou plutôt elle l'impose. Méduse exerce ainsi une double fascination: elle représente la dureté stérile, le grand bloc dur qui s'oppose à l'essor du désir,et comme telle, elle fait rêver l'amant faible, énervé, que sa mollesse inquiète; et elle représente la froideur marmoréenne d'une pierre belle, pure, mais inaccessible à la chaleur, à la vie, et, ainsi, elle fait rêver l'amant saturnien, trop sensible, trop émotif, qui tout à la fois redoute de devenir pierre, et le désire fortement.[52]

---

[50]Flaminio de Birague, cité dans Gisèle Mathieu-Castellani, Les thèmes amoureux, 307-308.
[51]Mathieu-Castellani, 309.
[52]Ibid., 309-10.

Or, la tradition de la poésie d'amour baroque, puisqu'elle subvertit les valeurs de la tradition courtoise, se définit par rapport à elle comme une sous-tradition dont les images et le lexique s'opposent aux paradigmes de la grande tradition. Cependant, la tradition baroque est dominée par les mêmes axes discursif et thématique que la tradition courtoise. Le 'moi poétique' définit toujours le présent continu du texte. Son expression traduit toujours le mouvement d'un désir vers l'inaccessible, ici représenté non plus par la femme blanche et vertueuse (symbole d'un idéal de pureté etc.) mais par une figure féminine dont la beauté se définit par un anti-idéal, figure qui est donc l'emblème d'un idéal poétique à rebours. Ainsi, ces poèmes représentent un mouvement et une tension poétique comparables à ceux des poèmes issus de la tradition courtoise (dont la configuration est si bien tracée dans la matrice de Zumthor), car il fonctionnent tous dans le sens d'un désir, désir qui se traduit non plus simplement par le souvenir de la bien-aimée ou par l'espoir de gagner l'amour de la dame, mais aussi par le désir de l'objet défendu (la gueuse, la femme de couleur, la femme en deuil, la Méduse) et de l'objet chimérique (le fantôme, l'apparition, la femme figure de rêve).

Chapitre III: L'idéal romantique

La femme idéalisée semble de plus en plus céder la place à l'expression des sentiments du Poète dans les poèmes d'amour de l'ère romantique. Les conventions de la tradition se relâchent un peu et à leur place surgissent plusieurs codes poétiques basés sur l'évolution du mythe personnel du Poète. Relégués au second rang, les jeux de mots basés sur les paradigmes de la tradition semblent se subordonner à la création du personnage du Poète, dont la voix est, en quelque sorte, créée à travers l'image de la femme idéale, qui sert de miroir à ses sentiments.

Dans l'oeuvre de Lamartine, la femme idéale disparaît presque entièrement de la poésie à laquelle elle sert de prétexte. Elvire (la représentation poétique de Mme Julie Charles, la jeune invalide que Lamartine rencontra à Aix-les-Bains et dont la mort bouleversa le poète), est la femme adressée dans les Méditations poétiques. Cependant, puisqu'elle ne paraît que sous forme d'un souvenir, elle en est virtuellement absente. Comme on peut le voir dans "Souvenir," elle n'est pas souvent invoquée, et si elle est décrite, ce n'est qu'en des termes très vagues et abstraits, termes qui soulignent son absence, et qui renvoient ainsi l'attention du lecteur aux sentiments du locuteur.

> [...] ta jeune et brillante image,
> Que le regret vient embellir,
> Dans mon sein ne saurait vieillir:
> Comme l'âme, elle n'a point d'âge.
> . . . . . .
> Ta pure et touchante beauté
> Dans les cieux même t'a suivie;
> Tes yeux, où s'éteignait la vie,
> Rayonnent d'immortalité![53]

Lamartine reprend le thème de l'immortalité de l'âme, ainsi que le thème de l'immortalité à travers la poésie pour montrer le pouvoir surnaturel qu'ont l'amour et la poésie face aux limites imposées à l'homme par les réalités du monde temporelle.

---

[53]Alphonse de Lamartine, "Souvenir," Oeuvres poétiques, ed. Marius-François Guyard (Paris: Gallimard, 1963), 28.

Heureuse la beauté que le poète adore!
Heureux le nom qu'il a chanté!
Toi, qu'en secret son culte honore,
Tu peux, tu peux mourir! dans la postérité
Il lègue à ce qu'il aime une éternelle vie,
Et l'amante et l'amant sur l'aile du génie
Montent, d'un vol égal, à l'immortalité![54]

Le souvenir d'Elvire semble servir de point de départ à la rêverie poétique du locuteur, qui cherche quelque consolation dans la nature, [55] ou qui se complaît dans sa mélancolie en un lieu qui lui rappelle la femme qu'il a perdue. Dans "Le Lac," par exemple, le locuteur s'adresse au lac où il a vécu son amour, comme si ses flots pouvaient ramener Elvire à la vie.

O lac! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.[56]

Et le locuteur arrive en fait à évoquer la présence de la femme absente avec l'aide du lac, lequel stimule sa mémoire en lui rappelant les mots qu'elle est censée avoir prononcés en ce même endroit l'année précédente.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos:
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots:

"O temps! suspends ton vol..."[57]

---

[54]"A Elvire," Ibid., 12.
[55]Voir "Le Vallon".
[56]"Le Lac", Ibid., 38.
[57]Ibid., 38-39.

Ce lieu est l'unique témoin de leur amour, ainsi que le gardien de son souvenir, et le locuteur en invoque tous les pouvoirs, comme si la nature elle-même était dotée de tous les sentiments et de tous les désirs sensuels des deux amants.

> O lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!
> Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
> Gardez de cette nuit, gardez belle nature,
> Au moins le souvenir!
> . . . . . .
> Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
> Que les parfums légers de ton air embaumé,
> Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
> Tout dise: Ils ont aimé![58]

Mais, en fin de compte, c'est la poésie, plus puissante que la nature parce qu'elle peut créer sa propre réalité et parce qu'elle peut accéder à l'immortalité, qui garde le souvenir de l'amour des deux amants en créant un langage capable d'en évoquer une vision poétique et, ainsi, de la préserver pour la postérité. Ainsi, dans la poésie de Lamartine, la poétique du désir, qui se traduit en la nostalgie de la femme absente, rejoint le mythe personnel du Poète, qui profite de tous ses pouvoirs surnaturels pour triompher du temps et parvenir, à travers sa poésie, à l'immortalité.

L'idéalisation de la femme est bien différente dans l'oeuvre de Victor Hugo. Comme on peut le voir dans les vers suivants, Hugo cherche à créer dans son portrait de la femme idéale une consolatrice vertueuse dont le rôle principal semble être d'améliorer la vie de l'homme.

> Et je bénissais Dieu, dont la grâce infinie
> Sur la nuit et sur toi jeta tant d'harmonie,
> Qui, pour me rendre calme et pour me rendre heureux,
> Vous fit, la nuit et toi, si belles et si pures,
> Si pleines de rayons, de parfums, de murmures,
> Si douces toutes deux![59]

En fait, les femmes idéalisées sont investies d'un pouvoir de plus en plus surnaturel, lorsqu'elles deviennent le centre d'un culte de l'amour qui semble se rattacher à toute une

---

[58] Ibid., 37-38.

[59] Victor Hugo, "Hier la nuit d'été...," Chants du crépuscule XXI, Oeuvres poétiques I,ed. Pierre Albouy (Paris: Gallimard, 1967), 873.

théorie de l'harmonie universelle, théorie mystique dans laquelle la femme -- symbole par excellence de l'harmonie recherchée par le Poète -- représente la beauté et le mystère de la nature, de la poésie et de Dieu.

> Les femmes sont sur la terre
> Pour tout idéaliser;
> L'univers est un mystère
> Que commente leur baiser.
>
> C'est l'amour qui, pour ceinture
> A l'onde et le firmament,
> Et dont toute la nature,
> N'est, au fond, que l'ornement.[60]

Or, selon Hugo, l'amour est la consolation envoyée à l'homme par Dieu ainsi que la preuve de son existence:

> L'amour, qu'il vienne tôt ou tard,
> Prouve Dieu dans notre âme sombre.[61]

Et, puisque l'amour de la femme se confond à l'amour de l'homme pour Dieu, Hugo utilise des termes chrétiens pour caractériser l'adoration de la femme.

> Car l'hostie et l'hymen et l'autel et l'alcôve,
> Ont chacun un rayon sacré du même jour,
> La prière est la soeur tremblante de l'amour,
> Qui prie adore; aimer, c'est prier une femme.[62]

La femme idéale symbolise donc le côté mystérieux, l'aspect mystique de la vie dans la poésie de Hugo, aspect de la vie qui se définit par opposition à la raison, à l'intellect, mais qui sert parfois à éclairer la vie.

> Aimez donc! car tout le proclame,
> Car l'esprit seul éclaire peu,
> Et souvent le coeur d'une femme
> Est l'explication de Dieu![63]

---

[60] Contemplations II, XI, Ibid., I, 544-45.
[61] "Mille chemins , un seul but," Les Rayons et les ombres, XXVI, Ibid., I, 1086.
[62] "En Grèce," Légende des siècles, cité dans Charles Constans, Victor Hugo poète de l'amour (Béziers: J. Rodriguez, 1931), 97.
[63] "Caeruleum mare", Les Rayons et les ombres, XL, Oeuvres, I, 1114.

Or, dans la poésie de Hugo l'idéalisation de la femme traduit non seulement l'aspiration du Poète vers l'Idéal, mais toute une philosophie esthétique et poétique basée sur les 'correspondances'.

Il existe aussi un culte de l'amour chez Alfred de Musset, mais c'est un culte qui se centre sur le sentiment de l'ivresse produit par l'amour. La femme (comme telle) ne semble y jouer qu'un rôle insignifiant.

> Doutez, si vous voulez, de l'être qui vous aime,
> D'une femme ou d'un chien, mais non de l'amour même.
> L'amour est tout, -- l'amour, et la vie au soleil.
> Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse?
> Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse?[64]

A la différence de Hugo, Alfred de Musset ne cherche pas le bonheur dans l'amour. Au contraire, c'est la souffrance que lui offre la passion qui l'intéresse.

> O Muse! que m'importe ou la mort ou la vie?
> J'aime et je veux pâlir; j'aime et je veux souffrir;
> . . . . . .
> Aime, et tu renaîtras; fais-toi fleur pour éclore.
> Après avoir souffert, il faut souffrir encore;
> Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé.[65]

Selon Musset, la souffrance, puisqu'elle aiguise la sensibilité, ennoblit l'homme et fait du poète un grand écrivain:

> Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur
> . . . . . .
> Les plus désespérés sont les chants les plus beaux
> Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.[66]

L'idéal féminin de Musset est très clairement l'idéal d'un écrivain. Dans sa poésie, la Muse représente à la fois la force créatrice, ou l'inspiration, ainsi que la femme idéale. Comme on peut le voir dans "La Nuit de mai," elle est le seul être qui lui est entièrement

---

[64]Alfred de Musset, "La coupe et les lèvres," Poésies complètes, ed. Maurice Allem (Paris: Gallimard, 1957), 157.
[65]"Nuit d'août," Ibid., 319.
[66]"Nuit de mai," Ibid., 308.

fidèle, et, comme le suggère Margaret A. Rees, il lui est aussi fidèle, car il n'écrit que lorsqu'il est inspiré par elle.[67]

> Est-ce toi dont la voix m'appelle,
> O ma pauvre Muse! est-ce toi?
> O ma fleur! ô mon immortelle!
> Seul être pudique et fidèle
> Où vive encor l'amour de moi![68]

Il est aussi intéressant de noter les termes d'affection qu'il utilise pour s'adresser à sa Muse, qui n'est après tout qu'une création de l'imagination du Poète, car ils désignent tous les rôles féminins possibles:

> Oui, te voilà, c'est toi, ma blonde,
> C'est toi, ma maîtresse et ma soeur!
> Et je sens, dans la nuit profonde,
> De ta robe d'or qui m'inonde
> Les rayons glisser dans mon coeur.[69]

Ou encore:

> Salut à ma fidèle amie!
> Salut, ma gloire et mon amour!
> La meilleure et la plus chérie
> Est celle qu'on trouve au retour.
> L'opinion et l'avarice
> Viennent un temps de m'emporter.
> Salut, ma mère et ma nourrice!
> Salut, salut consolatrice!
> Ouvre tes bras, je viens chanter.[70]

Cette confusion des rôles féminins dans la figure de la Muse semble indiquer qu'elle représente une sorte d'idéal abstrait rassemblant tous les divers aspects de la figure féminine idéale et dont chaque incarnation ne représenterait qu'une version. En ceci, la Muse est comparable à l'idéal poétique de la tradition, dont elle semble aussi être l'incarnation, et qui comprend l'ensemble de toutes les possibilités poétiques imaginables.

Ainsi, quoique subordonnée aux exigences du code poétique individuel et à la création du mythe personnel du Poète, l'image traditionnelle de la femme idéale joue un rôle

---

[67]Margaret A. Rees, Alfred de Musset (New York: Twayne, 1971), 61.
[68]"Nuit de mai," 306.
[69]Ibid., 306.
[70]"Nuit d'août,", 316.

essentiel dans la poésie d'amour lyrique de l'ère romantique. La femme sert, plus que jamais, de miroir aux sentiments de la persona du Poète. Toutefois elle reste le symbole de l'Idéal inaccessible recherché par le 'moi' poétique. Aussi, le désir du Poète pour la femme idéale représente toujours le désir d'un idéal poétique, que ce soit l'idéal de l'harmonie universelle à travers la synesthésie ou l'idéal de l'immortalité à travers la poésie. Le mouvement et la tension de la poésie d'amour romantique se définissent donc selon les mêmes axes de référence que ceux tracés par Zumthor. Or, ces axes qui semblent définir, d'une manière générale, les paradigmes de la tradition, servent à montrer la continuité du discours poétique du 'chant' d'amour lyrique.

Conclusions

Pour conclure notre étude des grandes lignes de l'idéalisation de la femme et du mythe du Poète dans la tradition, nous pouvons dire que la poésie d'amour lyrique se définit par un 'discours personnel' dont les termes principaux sont un 'moi' poétique, un sujet de l'énonciation qui s'identifie au personnage du Poète, et un 'tu', un 'vous', un 'elle' ou un 'là' adressé (la femme ou le lieu idéal) qui fonctionne comme l'objet (au moins grammatical) du désir du Poète et qui se définit par rapport au 'moi', à 'l'ici' et au 'maintenant' qui caractérisent la situation du Poète dans le présent continu du texte. En général, le mouvement du poème d'amour lyrique suit celui du désir du locuteur pour cet 'objet' (au sens large) inaccessible. Or, la tension du poème gît dans le paradoxe créé par la contradiction entre l'aspiration impossible du Poète (au passé, à l'avenir, à l'immortalité, au monde des idées, etc.) et la création par le poète réel d'un monde poétique évoqué à travers la rêverie du Poète, monde qui peut, par moyen du texte, donner l'immortalité désirée à l'auteur. Ainsi nous pouvons dire que la poésie d'amour lyrique, qui a toujours uni les aventures amoureuses et poétiques dans cette 'poétique du désir' a toujours eu la poésie et la poétique pour sujet.

Deuxième partie: L'idéalisation de la femme, l'élaboration du 'moi' poétique et la recherche de l'Idéal dans la poésie d'amour lyrique de Baudelaire

"Pour la métaphysique classique, il n'y avait aucun inconvénient à "diviser la personne (Racine: "J'ai deux hommes en moi"); bien au contraire, pourvue de deux termes opposés, la personne marchait comme un bon paradigme (*haut/bas, chair/esprit, ciel/terre*); les parties en lutte se réconciliaient dans la fondation d'un sens: le sens de l'Homme. C'est pourquoi, lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc; c'est une *diffraction* qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens: je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé."

Roland Barthes
Roland Barthes par Roland Barthes

Héritier de la tradition issue de la poésie d'amour lyrique, Baudelaire exploite toutes les conventions de cette tradition en combinant les paradigmes du chants courtois, de la poésie pétrarquiste, des poèmes baroques et des oeuvres romantiques pour élaborer toute une série de portraits fragmentés se basant sur le rapport entre le Poète et la femme idéalisée, portraits dans lesquels le locuteur se définit non seulement à travers l'image de la femme adorée, mais par opposition à elle.

Or, nous allons étudier les poèmes 'd'amour lyrique' dans la partie des Fleurs du Mal intitulée "Spleen et Idéal" selon le classement que suggère les rapports entre le locuteur et la femme adressée, rapports qui déterminent les axes discursif et thématique (tels qu'ils ont été représentés par Zumthor) créant la tension dynamique de chaque poème. Nous allons nous concentrer sur les poèmes où le sujet de l'énonciation s'adresse directement à la femme, car ceux-ci sont les poèmes qui traduisent le mieux la poétique du désir que nous venons de tracer dans la tradition qui précède Baudelaire. Les poèmes 'à la troisième personne' (comme "Confession" par exemple) tendent à se rapprocher de la poésie narrative dans Les Fleurs du Mal. Nous allons donc répartir les poèmes 'd'amour' en six chapitres correspondant aux divisions que semble indiquer la typologie qui se dégage de l'analyse comparative des poèmes (l'ordre en sera plus ou moins arbitraire). Le premier chapitre, intitulé "De charmants climats, des rivages heureux", analysera le désir du Poète pour la femme qui représente un lieu idéal; le deuxième chapitre, "Un beau ciel d'automne", traitera du rapport entre l'homme et la femme qui lui rappelle l'automne; le troisième, "L'Ange gardien, La Muse et la Madone", examinera l'adoration de la femme vertueuse par le locuteur; le quatrième chapitre, "Le Fantôme", étudiera la situation de l'homme face à l'idéal illusoire de la femme-fantôme; le cinquième, "La Reine des Cruelles", explorera la relation du Poète avec la femme cruelle idéalisée; et le sixième chapitre, "Je te donne ces vers" examinera la situation du Poète face à la femme qui permet au Poète d'accéder à l'immortalité. Chacun de ces chapitres sera examiné des points de vue discursif et thématique, et, avec l'aide du tableau de Zumthor, nous tâcherons de montrer la manière

dont les poèmes étudiés comportent à la fois une version, une révision ou une variation des paradigmes et des conventions de la tradition et une contribution unique et originale à la tradition de la poésie d'amour lyrique.

Chapitre I: De charmants climats, des rivages heureux

Dans les poèmes d'évasion de la section "Spleen et Idéal" des Fleurs du Mal, Baudelaire exploite la tension poétique créée par le désir du Poète, qui se situe dans le monde du 'spleen', d'accéder à un monde idéal. Cette aspiration se traduit ou bien en une nostalgie pour un paradis perdu, ou bien en un désir de trouver un lieu idéal qui symbolise le bonheur et la joie, un là-bas évoqué par le pouvoir suggestif de la femme. Or, la femme, qui est le moyen à travers lequel le locuteur essaie de s'échapper à sa situation actuelle, est louée pour son pouvoir comme excitant qui permet au Poète d'accéder à la rêverie poétique du là-bas. Ainsi, elle s'insère dans la dialectique de 'l'ici' -- le monde du 'spleen' -- et du 'là-bas' -- l'idéal ou le paradis lointain où le Poète rêve de trouver le bonheur.

Dans "Moesta et errabunda" (P i 63-64)[71], par exemple, le locuteur s'adresse à la femme, ici nommée Agathe, pour lui demander si son coeur ne s'envole jamais

> Loin du noir océan de l'immonde cité,
> Vers un autre océan où la splendeur éclate,
> Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?

Comme on peut le voir dans cette première strophe et dans la troisième strophe, 'l'ici', le 'noir océan de l'immonde cité' s'assimile à toutes les souffrances de l'homme dans le monde réel:

> Loin! Loin! ici la boue est faite de nos pleurs!
> -- Est-il vrai que parfois le triste coeur d'Agathe
> Dise: Loin des remords, des crimes, des douleurs

Le monde lointain auquel rêve le locuteur est décrit dans la deuxième moitié du poème comme un 'paradis' plein d'amour et de joie, un paradis associé aux 'amours enfantines' et donc à une certaine nostalgie de l'innocence perdue, un lieu (ou une époque) qui s'avère être, comme le passé, de plus en plus lointain et inaccessible.

---

[71] Toutes les citations de Baudelaire sont prises des deux tomes (P i et P ii) de l'édition des Oeuvres complètes de la Pléiade présentée par Claude Pichois.

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,
Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,
Où dans la volupté pure le coeur se noie!
Comme vous êtes loin, paradis parfumé!

Mais le vert paradis des amours enfantines,
Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
Les violons vibrant derrière les collines,
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
-- Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l'animer encor d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs?

Dans "L'Invitation au voyage" (P i 53-54), le rêve d'évasion semble aussi s'associer à une certaine nostalgie de l'enfance, nostalgie qui se trouve exprimée dans les termes d'affection utilisés par le locuteur pour s'adresser "à la femme aimée, à la soeur d'élection."[72]

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir!
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!

Les termes 'mon enfant, ma soeur' servent à évoquer le désir chez le locuteur d'un 'là-bas' relativement innocent où il peut jouir d'un amour calme et paisible. Les termes 'là-bas' et 'là' (dont la répétition dans les refrains rappelle le 'là' du sonnet CXIII de Du Bellay cité dans le premier chapitre) semblent avoir été choisis parce qu'ils désignent un lieu vague et imprécis, un lieu dont la valeur suggestive est augmenté par son caractère imaginaire.[73]

Dans la première strophe, le locuteur évoque un paysage céleste automnal qui est assimilé aux yeux de la femme.

---

[72]Baudelaire utilise ces termes dans le poème en prose du même titre dans Spleen de Paris (P i 302).

[73]Le portrait de ce 'là-bas' s'inspire sans doute des descriptions de la Hollande que Baudelaire aurait pu trouver dans des livres tels que les Observations sur la Hollande de Bernardin de Saint-Pierre et qu'il dépeint de manière à évoquer une série de tableaux flamands. Voir Adam, 341-42 et Pichois, 929.

Les soleils mouillés
De ces ciel brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux
Brillant à travers leurs larmes.

L'évocation des yeux mouillés de la femme à travers le paysage qui lui ressemble sert de reflet au pouvoir suggestif de ces 'traîtres yeux' qui charment l'esprit du Poète et qui l'emportent vers un monde lointain.

Dans la deuxième strophe, le locuteur, pour qui la rêverie poétique du là-bas semble presque réelle, décrit une chambre somptueusement parée.

Des meubles luisants, [sic]
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

Les détails du décor sont évoqués à travers presque tous les sens: on peut non seulement voir, mais presque toucher les meubles polis; on peut sentir les fleurs; et on entend presque le chuchotement de tous les objets qui parlent (par synesthésie) "à l'âme en secret".

Dans la troisième strophe, le locuteur évoque le paysage marin d'une ville qui rappelle celles des Pays-Bas.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
-- Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.

La réussite de l'évocation de ces paysages est due, en partie, à l'emploi des verbes dans chaque strophe. Dans la première strophe, le paysage rêvé n'est évoqué qu'à travers l'impératif 'songe'. Toutefois, il est évoqué comme un pays qui existe quelque part. Ceci est établi par les termes définis de l'expression 'au pays qui te ressemble' ainsi que par le refrain,

> Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
> Luxe, calme et volupté

dont les vers semblent exprimer une vérité profonde et absolue. Dans la deuxième strophe les verbes sont au conditionnel. Ceci sert à souligner le désir ou le souhait du locuteur de trouver ce pays imaginaire qui se définit par opposition à la réalité vécue. La force de l'impératif 'vois', en combinaison avec l'indicatif présent dans la dernière strophe, semble nous transporter à l'intérieur du tableau, qui paraît maintenant s'être transformé en un tableau vivant, car on peut y voir le mouvement des vaisseaux sur les canaux, ainsi que la couleur et la chaleur de la lumière du soleil couchant, qui semble avoir insufflé la vie dans le paysage en l'illuminant.

Le rythme du poème -- dont les strophes sont formées de deux vers de cinq syllabes à rimes masculines suivis d'un vers de sept syllabes à rime féminine, et dont les refrains sont composés de deux vers de sept syllabes à rimes masculines -- semble non seulement servir à évoquer le flux et le reflux de l'eau, mais, puisqu'il imite le rythme des berceuses, il semble avoir été choisi pour son pouvoir presque hypnotique sur le lecteur, qui se laisse emporter dans le rêve du locuteur.

Baudelaire se sert aussi d'un rythme qui imite le bercement de la mer dans "Le Beau navire" (P i 51-52), poème où il compare la femme qui marche "balayant l'air de [sa] jupe large" à un

> [...] beau vaisseau qui prend le large,
> Chargé de toile, et va roulant
> Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

Le rythme langoureux du poème -- qui est composé de dix quatrains, dont les premiers, deuxièmes et quatrièmes vers sont formés d'alexandrins et dont les troisièmes

vers comportent huit syllabes -- est aussi renforcé par la répétition des trois premières strophes. La première strophe est répétée après la troisième, la deuxième après la sixième et la troisième après la neuvième, terminant ainsi le poème, et servant de cadre aux strophes 5, 6, 8 et 9, les seules strophes qui ne sont pas répétées dans le poème.

Baudelaire imite déjà le bercement rythmique de la mer dans "Moesta et errabunda", où il utilise le 'repentend' -- une forme poétique où les premier et dernier vers de chaque strophe sont les mêmes -- et où il compare la mer (qui s'assimile à 'la mère' à travers la mythologie ainsi qu'à travers l'homonymie) à une berceuse et donc à une consolatrice. En voici la deuxième strophe:

> La mer, la vaste mer, console nos labeurs!
> Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
> Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,
> De cette fonction sublime de berceuse?
> La mer, la vaste mer, console nos labeurs!

Comme il le dit dans "Mon coeur mis à nu," Baudelaire, s'intéresse aussi à la mer car elle représente pour lui l'idée de l'infini.

> Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total? (P i 696)

L'image du navire est reliée à celle de l'infini, car elle représente l'invitation au voyage et la promesse d'un infini rendu accessible à l'homme.

> Ces beaux et grands navires, imperceptiblement balancés (dandinés) sur les eaux tranquilles, ces robustes navires, à l'air désoeuvré et nostalgique, ne nous disent-ils pas dans une langue muette: Quand partons-nous pour le bonheur? (P i 655)

Or, la femme s'assimile à une navire non seulement parce que sa démarche, dont le dandinement est exagéré par le balancement rythmé de ses jupes, imite le mouvement d'un navire, et parce qu'elle est associée à la mère/mer berceuse et consolatrice, mais aussi parce qu'elle est le vaisseau ou le médium à travers lequel le locuteur accède à sa rêverie poétique de l'infini.

Baudelaire explique le rapport entre la contemplation d'un navire et la poétique dans "Fusées":

> Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie, -- et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet.
>
> L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un vaste animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines. (P i 664-65)

Baudelaire semble en fait traduire cette esthétique en un procédé poétique dans "Le Beau navire", où la femme est contemplée, dans le premier cas, à travers le rythme de sa démarche et, dans le second cas, à travers une vision fragmentée où elle semble se transformer en une série de courbes en mouvement qui se confondent étrangement avec des objets associés à la force et à la guerre, créant une image de la femme comme un vaisseau de guerre ou un grand animal marin (comme ceux des mythes grecs) prêt tourmenter et à annihiler le locuteur.

> Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,
> Ta gorge triomphante est une belle armoire
> Dont les panneaux bombés et clairs
> Comme les boucliers accrochent des éclairs;
>
> Boucliers provocants, armés de pointes roses!
> Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses,
> De vins, de parfums, de liqueurs
> Qui feraient délirer les cerveaux et les coeurs!
> .....
>
> Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent,
> Tourmentent les désirs obscurs et les agacent,
> Comme deux sorcières qui font
> Tourner un philtre noir dans un vase profond.
>
> Tes bras, qui se joueraient des précoces hercules,
> Sont des boas luisants les solides émules,
> Faits pour serrer obstinément,
> Comme pour l'imprimer dans ton coeur, ton amant.

l'importance qu'il lui accorde autre part pour concentrer l'attention du lecteur sur l'image du pouvoir du parfum de la femme comme un excitant qui 'guide' le locuteur 'vers de charmants climats'.

Dans "Parfum exotique", la femme n'existe pour le locuteur qu'en sa capacité de médium qui lui permet d'accéder à un autre monde. Or, réduite à une 'odeur' respirée par le locuteur, elle fonctionne comme une drogue hallucinatoire qui permet au locuteur -- qui accède à un état de détachement comparable à celui des drogués -- de voir défiler devant lui un panorama exotique qui se définit par tous les termes du 'là-bas' des autres poèmes d'évasion et qui se situe donc implicitement aux antipodes de sa situation dans le monde réel.

> Quand, les deux yeux fermés en un soir chaud d'automne,
> Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
> Je vois se dérouler des rivages heureux
> Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;
>
> Une île paresseuse où la nature donne
> Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
> Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
> Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.

La passivité et la paresse dominent ces deux quatrains où est dépeint une sorte de paradis terrestre où la nature abondante et généreuse 'donne' à l'homme tout ce dont il a besoin et où les hommes et les femmes ne connaissent ni la maladie, ni le mal.

Le pouvoir évocatoire du parfum de la femme est souligné dans les vers des deux tercets, où l'odeur guide le Poète dans sa contemplation de l'infini pour se transformer en un parfum imaginé (celui des "verts tamariniers") et se mêler, par synesthésie, "dans [son] âme au chant des mariniers."

Dans "La Chevelure", ce sont les cheveux de la femme qui se situent au centre du culte du locuteur. La chevelure de la femme est valorisée à travers son pouvoir de transporter le Poète hors de son monde.

Dans l'apostrophe des premiers vers du poème, la chevelure de la femme est comparée à une toison (ce qui rappelle la toison magique de Colchide) et, par moyen d'une

L'image de la femme comparée à la mer est aussi reprise dans "Le Serpent qui danse" (P i 29-30), poème où le mouvement de la femme -- qui est suggéré à travers le rythme créé par l'alternance de vers de huit et de cinq syllabes -- évoque non seulement

> [...] un fin vaisseau
> Qui roule bord sur bord et plonge
> Ses vergues dans l'eau

mais aussi un serpent qui danse,

> A te voir marcher en cadence,
> Belle d'abandon,
> On dirait un serpent qui danse
> Au bout d'un bâton

et, selon le locuteur, son mouvement rappelle aussi le mouvement paresseux d'un jeune éléphant.

> Sous le fardeau de ta paresse
> Ta tête d'enfant
> Se balance avec la mollesse
> D'un jeune éléphant

Il faut signaler le fait que dans ce poème, le locuteur compare aussi son âme à un navire qui s'apprête à voguer vers l'infini:

> Sur ta chevelure profonde
> Aux âcres parfums,
> Mer odorante et vagabonde
> Aux flots bleus et bruns,
>
> Comme un navire qui s'éveille
> Au vent du matin,
> Mon âme rêveuse appareille
> Pour un ciel lointain.

Les poèmes "Parfum exotique" (P i 25-26) et "La Chevelure" (P i 26-27) exploitent tous les thèmes que nous venons d'étudier en soulignant plus explicitement le rôle de la femme comme un excitant qui, à travers son parfum surtout, permet au locuteur d'échapper à son mal.

Au lieu d'employer les formes poétiques qui imitent le roulement des navires ou le bercement de la mer dans ces deux poèmes, Baudelaire a choisi d'utiliser des formes plus traditionnelles. En fait, se servant de l'alexandrin, il semble ôter au thème du mouvement

synecdoche, elle est aussi assimilée aux 'boucles' et au 'parfum chargé de nonchaloir' qui la caractérisent. De plus, elle constitue un lieu où dorment les souvenirs et que le locuteur veut 'agiter dans l'air comme un mouchoir' (image qui rappelle les signes d'adieu de ceux qui partent en voyage) pour pouvoir 'peupler ce soir l'alcôve obscure' en déclanchant toute une suite de souvenirs involontaires (voir Pichois 880).

Dans la deuxième strophe, l'assimilation de la chevelure à un lieu contenant des souvenirs est développée pour comprendre tout un monde exotique:

> La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
> Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
> Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!

Ces cheveux semblent être dotés d'un aspect surnaturel ou magique, car ils contiennent, et rendent donc accessible au Poète, tout un monde qui est en réalité inaccessible: ils rapprochent ce qui est 'lointain'; ils rendent présent ce qui est 'absent'; et ils font vivre ce qui est 'presque défunt'.

La chevelure de la femme est aussi associée au concept baudelairien des correspondances.

> Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
> Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

Une correspondance est établie entre le mouvement d'un navire qui 'vogue' sur la mer, le mouvement de la musique, et le parfum, car tous trois (la mer, la musique et le parfum) permettent au locuteur d'échapper à son mal, de rêver et donc d'accéder à un monde imaginaire qui sert de reflet à la perfection.

Dans les trois strophes centrales du poème -- qui sont marquées par des verbes au futur -- le locuteur décrit le paradis terrestre où il a l'intention de voyager par moyen du parfum de la chevelure de la femme.

Le 'là-bas' décrit ici rappelle le 'là-bas' exotique de la plupart des autres poèmes d'évasion -- c'est un paradis terrestre plein de chaleur, de vie, d'innocence, de paresse, de couleurs, où il se trouve, bien sûr, aussi 'un port retentissant où [son] âme peut boire'.

Comme le dit Baudelaire dans le poème en prose "Le Port," un port est un lieu qui mène à la rêverie poétique du là-bas.

> Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au gréement compliqué, auxquels la houle imprime les oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir. (P i 344-45)

Le port constitue donc un lieu qui, comme la femme et la mer, permet à l'homme spleenétique de s'échapper à sa situation et de contempler la beauté de l'infini, ne serait-ce que pour un instant.

Comme le fait remarquer Pichois, dans la sixième strophe, la chevelure s'assimile à l'azur par son teint bleuâtre et par sa ressemblance à un pavillon,

> Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
> Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond

d'où l'"on parvient finalement à la triple association: chevelure-pavillon (tente)-voûte céleste." (881)

La comparaison des cheveux à une excitant est plus explicite vers la fin du poème:

> Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
> Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
> De l'huile de coco, du musc et du goudron.
>
> Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
> Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
> Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
> N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
> Où je hume à long traits le vin du souvenir?

Ainsi, dans les poèmes d'évasion, la femme est clairement un 'faux-objet' pour le désir du Poète qui veut accéder à la rêverie poétique, ou bien à travers la nostalgie d'un passé idyllique, ou bien à travers l'évocation d'un lieu idéal, rêverie qui permet au Poète de créer une autre réalité à travers la poésie.

Cependant, il existe un certain paradoxe qui ajoute à la tension du poème: le locuteur ne peut jamais vraiment accéder à l'idéal. Tout comme la femme idéale, le monde idéal ne peut jamais être acquis. Il ne peut être évoqué que par moments, car il n'appartient pas au monde de l'ici et du maintenant, au monde du 'moi' poétique qui est au centre du poème et qui doit rester dans le présent continu et fixe du texte.

Chapitre II: Un beau ciel d'automne

Le problème fondamental qui crée le paradoxe des poèmes d'évasion semble donner leur mouvement aux poèmes d'automne. Fonctionnant non plus selon le mouvement du désir de l'inaccessible, ces poèmes traduisent le mouvement de la désillusion et de la résignation à l'inévitable. La femme, toujours valorisée pour son pouvoir suggestif, mais ne permettant plus au Poète d'accéder à sa rêverie d'un paradis lointain, n'évoque plus que la sombre réalité de l'avenir dans le monde du 'spleen', monde où le passage du temps mène inéluctablement à la vieillesse et à la mort.

Dans "Ciel brouillé" (P i 49-50), "Causerie" (P i 56) et "Chant d'automne" (P i 56-57), la femme est comparée à un paysage automnal. Ses yeux sont voilés, mouillés, comme les ciels brumeux de cette saison ambivalente, et ils alternent entre la tendresse et la cruauté tout comme l'automne peut alterner entre la chaleur de l'été et la froideur de l'hiver, saisons qui représentent aussi la jeunesse et la vieillesse et l'attente de la mort.

Dans "Ciel brouillé", par exemple, l'ambivalence des sentiments du locuteur envers la femme se traduit en une description évocatoire du regard de la femme, qui est comparé à un paysage céleste rappelant celui de "L'Invitation au voyage":

> On dirait ton regard d'une vapeur couvert;
> Ton oeil mystérieux (est-il bleu, gris, ou vert?)
> Alternativement tendre, rêveur, cruel,
> Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel.

Les termes employés pour décrire le regard voilé de la femme suggèrent qu'il existe chez elle un 'je ne sais quoi' de malhonnête, un aspect qui rappelle les "traitres yeux brillant à travers leurs larmes" de "L'Invitation au voyage," et qui souligne la déception du Poète. De plus, on ne peut pas lui faire confiance, car elle paraît être capricieuse. Son 'oeil mystérieux', qui semble correspondre à son état d'âme, est de couleur incertaine ou changeante: il est bleu, gris, ou vert alternativement, selon l'humeur changeante de la femme, qui peut être tendre, rêveuse ou cruelle.

Dans la deuxième strophe, la femme est comparée à ces jours énervants,

[...] ces jours blancs, tièdes et voilés,
Qui font se fondre en pleurs les coeurs ensorcelés,
Quand, agités d'un mal inconnu qui les tord,
Les nerfs trop éveillés raillent l'esprit qui dort.

La femme est assimilée au sentiment de l'ennui qui tourmente l'homme spleenétique, car, semble-t-il, sa vision du monde est colorée par ce 'mal inconnu' qui attaque les nerfs et qui transforme tout ce qui est perçu en un rappel à la misère de la condition humaine.

Dans la troisième strophe la femme est comparée à un beau paysage d'automne illuminé par un soleil couchant.

Tu ressembles parfois à ces beaux horizons
Qu'allume les soleils des brumeuses saisons...
Comme tu resplendis, paysage mouillé
Qu'enflamment les rayons tombant d'un ciel brouillé!

Cette description (qui fait penser à un tableau de Turner) est la seule dans ce poème qui suggère que la femme soit vraiment belle (qu'elle puisse égaler 'ces beaux horizons'), chaleureuse (le soleil couchant est le symbole de la chaleur, de la douceur et de la consolation pour le Poète) et qu'elle possède, au moins parfois, le pouvoir de réconforter le Poète.

Dans la dernière strophe du poème, il y a un changement de ton. Ceci est dû, en partie, au fait que les trois premier quatrains sont en forme de comparaison: "On dirait..."; "Tu rappelles..."; "Tu ressembles...". Par contre, le dernier quatrain commence avec une apostrophe -- "O femme dangereuse, ô séduisants climats!" -- qui se transforme en une question où le locuteur, qui anticipe ce qui est à venir, compare la femme à l'hiver, à la douleur qui arrivera aussi certainement que l'hiver suivra l'automne:

Adorerai-je aussi ta neige et vos frimas,
Et saurai-je tirer de l'implacable hiver
Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer?

Ce thème de la douleur est repris dans "Causerie", poème où l'homme exprime l'amertume qu'il ressent envers la femme qui l'a fait souffrir, et la résignation qu'il sent envers l'inévitabilité de son sort.

Or, la description de la femme dans le premier vers "Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!" n'est qu'un prétexte pour la description de la souffrance du locuteur, dont la tristesse est comparée au liquide amer de la mer.

> Mais la tristesse en moi monte comme la mer,
> Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose
> Le souvenir cuisant de son limon amer.

Cette description d'un mal qui envahi le corps par vagues évoque non seulement une forte image du malaise physique qui peut accompagner l'ennui, mais elle semble aussi l'associer directement à la mélancolie, qui est à la fois une tristesse vague, un état de dépression intense affectant le corps et l'esprit et, originalement (selon les médecins de l'antiquité), une maladie du spleen où le corps est envahi par une quantité excessive de bile (*melancholia* = bile noire), un liquide amer produit par le foie et s'accumulant dans le spleen, liquide associé à 'l'humeur noire' par les Grecs.

Dans la deuxième partie du poème (qui comprend le deuxième quatrain et les deux premiers vers du premier tercet), le locuteur change de ton et décrit son coeur comme

> [...] un lieu saccagé
> Par la griffe et la dent féroce de la femme.
> Ne cherchez plus mon coeur; les bêtes l'ont mangé.
>
> Mon coeur est un palais flétri par la cohue;
> On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux!

Le Poète s'identifie clairement à une victime par rapport à la femme, qui semble être devenue le symbole de toutes les forces destructrices dans sa vie. N'ayant plus la force de se battre, le locuteur, se lance dans le rôle du martyre et s'offre à la femme, ici devenue l'incarnation de la 'Beauté', pour qu'elle puisse détruire ce qu'il reste de son coeur et de son âme.

Les sentiments ambivalents du locuteur se traduisent aussi par une certaine agitation pronominale. La femme, qui est adorée et méprisée, est alternativement vouvoyée et tutoyée:

> Vous êtes un beau ciel d'automne[...]
>
> Ta main se glisse en vain [...]

Ne cherchez plus mon coeur [...]

Un parfum nage autour de votre gorge nue!...

O Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux!
Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,
Calcine ces lambeaux qu'ont épargné les bêtes!

L'alternance des pronoms sert également de reflet à la confusion et à l'agitation du locuteur, agitation qui se traduit aussi à travers le changement de ton dans les différentes phrases du poème, et surtout à travers le placement insolite du onzième vers, qui nous rappelle le fait que le Poète est en train d'exprimer deux pensées contradictoires, de parler sur deux registres différents (aux niveaux formel et familier), ou bien plutôt d'exprimer à la fois les paroles prononcées à la femme et les sentiments qui ne sont jamais vraiment extériorisés.

Dans "Chant d'automne", le locuteur rend la signification du symbolisme de l'automne plus explicite. Pour lui, l'automne, qui signale l'arrivée de l'hiver (symbole traditionnel de la vieillesse) représente l'attente de la mort, attente dont l'angoisse est exprimée en des termes plus clairs et plus vifs que dans "Ciel brouillé" ou "Causerie", et qui se traduit par l'image de la répétition de toute une batterie de sons qui font penser à l'approche inévitable de la mort qui frappe à coups de marteau, ainsi qu'au coeur palpitant qui cessera de battre aussitôt que l'heure du trépas sonnera.

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon coeur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Dans cette première partie du poème, les sentiments d'amertume, d'impuissance et de résignation du Poète, sentiments qui accompagnent l'attente de la mort, semblent s'infiltrer dans tout ce qu'il voit. Ayant dit 'adieu' à l'été, à sa jeunesse, il ne peut qu'anticiper

l'horreur paralysante de la vieillesse qui tue lentement ses victimes et qui (comme l'hiver) apporte avec elle la douleur et la froideur qui figent la vie et qui rendent l'attente interminable.

Comme on peut le voir dans la dernière strophe de la première partie du poème (ainsi que dans la dernière strophe du poème), c'est moins l'idée de la mort que l'idée de la souffrance qui inquiète le locuteur.

> Il me semble, bercé par ce choc monotone,
> Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
> Pour qui? -- C'était hier l'été; voici l'automne!
> Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

La mort est un départ. Elle permet au Poète d'échapper à la misère de la condition humaine, elle met fin à son attente et à la souffrance que représente sa mortalité.

Dans la deuxième partie du poème, le locuteur s'adresse directement à la femme et exprime plus clairement que l'association entre la femme et le monde spleenétique et l'attente de la mort est le résultat de la projection inconsciente de ses sentiments d'amertume sur tout ce qui l'entoure.

> J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
> Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
> Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
> Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.

Son désir pour "le soleil rayonnant sur la mer", sa nostalgie pour un passé plus gai et son désir frustré d'un échappatoire se traduisent en une amertume qui affecte sa vision du monde. Tout ce qu'il aime normalement est teinté d'un sentiment de manque, d'un vague malaise qui lui rend incapable d'apprécier ce qu'il aime quand il n'est pas possédé par l'ennui.

Or, il ne se décrit plus comme victime mais comme un 'ingrat', un 'méchant' qui est incapable d'apprécier ce qu'il a mais qui cherche quand même quelque consolation chez la femme, un être qui peut, après tout, se montrer doux, affectueux et réconfortant.

> Et pourtant aimez-moi, tendre coeur! soyez mère,
> Même pour un ingrat, même pour un méchant;
> Amante ou soeur, soyez la douceur éphémère
> D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

Courte tâche! La tombe attend; elle est avide!
Ah! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux!

Ainsi, dans les poèmes d'automne, Baudelaire subvertit le mouvement traditionnel des poèmes d'amour lyrique vers l'idéal inaccessible pour montrer le côté tragique de la recherche de l'idéal par l'homme spleenétique. A l'illusion de l'idéal il répond dialectiquement par la désillusion. Au mouvement vers le là-bas il répond par une rechute dans le monde du 'spleen', d'où le locuteur ne peut s'échapper, non seulement à cause du caractère inéluctable de la progression temporelle vers la vieillesse et la mort, mais aussi parce qu'il est enfermé dans le présent continu du texte, temps (grammatical) qui traduit une attente interminable.

Chapitre III: L'Ange gardien, la Muse et la Madone

Dans certains poèmes, Baudelaire exploite le thème traditionnel du désir du Poète pour la femme pure, vertueuse et inaccessible qui représente le bonheur et qui se définit par opposition à la situation de l'homme spleenétique. Ici, la femme fonctionne clairement comme un 'faux-objet', comme une représentation de la beauté, de la bonté, de la vertu et de la joie recherchées par le Poète à travers la femme idéale, et comme une sorte de sainte ou d'objet saint qui doit aider le locuteur à échapper à son mal à travers la prière et le sacrifice.

Dans "Réversibilité" (P i 44-45) le locuteur s'adresse à la femme comme à un ange gardien (dont l'identité féminine n'est cependant jamais explicitement indiquée) qui pourrait, à travers les pouvoirs associés au concept de la 'réversibilité', sauver le poète du mal qui caractérise sa situation actuelle.[74]

Comme le suggère Claude Pichois, ce poème "peut [aussi] se lire, dans ses quatre premières strophes, comme une série de reproches adressés à une indifférente. Seule, la dernière strophe met en cause la notion de réversibilité, et encore sous la forme d'une prière. " (P i 915) Cependant, il semblerait que la fonction la plus importante de cet 'Ange de gaieté' est de situer la voix poétique, qui se trouve toujours diamètralement opposée à la situation de l'ange, qui se définit par la 'gaieté', la 'bonté', la 'santé' et la 'beauté', tandis que le locuteur se définit par 'l'angoisse', 'la haine', 'les Fièvres' et 'les rides', termes dont les virtualités sont explorées à l'intérieur de chaque strophe, et qui sont encadrés par une invocation en forme de question dans les premier et dernier vers de la strophe.

Il est intéressant de noter, d'ailleurs, que ces termes ne forment pas toujours une opposition exacte, mais que les premiers sont des termes abstraits, absolus, idéaux, tandis que les seconds caractérisent certains aspects concrets de la misère de la condition humaine.

---

[74]Baudelaire a sans doute tiré son concept de la 'réversibilité' de ses lectures des Soirées de Saint-Pétersbourg de Joseph de Maistre, qui croyait que les innocents peuvent, à travers leur souffrance, sauver les coupables en payant pour leurs crimes, tout comme un homme peut acquitter les dettes d'un autre. Voir les huitième et neuvième entretiens.

Ainsi, la dialectique positif/négatif, sert à souligner la condition misérable de l'homme spleenétique qui veut le bonheur mais qui ne connaît que

> [...] l'angoisse,
> La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
> Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
> Qui compriment le coeur comme un papier qu'on froisse

-- image cauchemaresque d'un mal continuel contre lequel le locuteur est impuissant --

> [...] la haine,
> Les poings crispés dans l'ombre et les larmes de fiel,
> Quand la Vengeance bat son infernal rappel,
> Et de nos facultés se fait le capitaine

-- image des émotions violentes qui détruisent la raison et mangent la vie --

> [...] les Fièvres,
> Qui, le long des grands murs de l'hospice blafard,
> Comme des exilés, s'en vont d'un pied traînard,
> Cherchant le soleil rare et remuant les lèvres

-- image de l'impuissance de l'homme face aux maladies qui le consument --

> [...] les rides
> Et la peur de vieillir, et ce hideux tourment
> De lire la secrète horreur du dévouement
> Dans des yeux où longtemps burent nos yeux avides

-- image de la mort qui approche et de la terreur de l'homme devant l'inconnu.

L'on remarquera que chacune de ces descriptions du mal qui assaille le locuteur rappelle les descriptions vivement imagées des poèmes du "Spleen" qui représentent les

maux associés à la misère de la condition humaine sous des formes concrètes, voire anthropomorphiques.[75]

A la différence des autres strophes, la dernière strophe de "Réversibilité" ne pose aucune question -- les premier et dernier vers ont la forme d'une apostrophe à l'"Ange plein de bonheur, de joie et de lumières" -- et, au lieu d'encadrer une description de la situation de l'homme spleenétique, ces invocations servent de cadre à une imploration:

> David mourant aurait demandé la santé
> Aux émanations de ton corps enchanté;
> Mais de toi je n'implore, ange, que tes prières.

La référence à David est une allusion à l'histoire biblique dans laquelle David, ayant atteint un âge assez avancé, ne pouvait plus se réchauffer, malgré les vêtements qu'on utilisait pour le couvrir. Ses serviteurs lui cherchèrent donc une belle jeune fille vierge pour

---

[75]On verra facilement, par exemple, les similarités entre les vers que nous venons de citer et ceux du poème LXXVIII, qui évoquent le sentiment d'extrême désolation subi par l'homme spleenétique à travers la projection de ses souffrances, qui sont dotées de formes concrètes et anthropomorphiques, dans le cadre du paysage intérieur du locuteur, paysage qui s'avère être ravagé par 'l'Angoisse':

> Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
> Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
> Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
> Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;
>
> Quand la terre est changée en un cachot humide,
> Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
> S'en va battant les murs de son aile timide
> Et se cognant la tête à des plafonds pourris;
>
> Quand la pluie étalant ses immenses traînées
> D'une vaste prison imite les barreaux,
> Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
> Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,
>
> Des cloches tout à coup sautent avec furie
> Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
> Ainsi que des esprits errants et sans patrie
> Qui se mettent à geindre opiniâtrement.
>
> --Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
> Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
> Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
> Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir. (P i 74-75)

le réchauffer, et trouvèrent Avishag, une Shounamite qui "lui tint lieu de femme et le servit; cependant le roi ne la connut pas." (Rois, I, i, 4) En suivant le fil implicite de la thèse d'Adam (et en lui ôtant tout son contenu biographique, bien sûr), cette référence à David se rattacherait au concept de la 'réversibilité', car "la gaieté, la bonté, la santé, la beauté de [la femme] sont la compensation, pour [le locuteur], de l'angoisse, de la haine, des fièvres et des rides, et c'est pour cette raison que son amour pour elle lui apporte la délivrance et le salut."[76] Toutefois, cette interprétation n'est pas tout à fait satisfaisante car elle ignore le fait que le locuteur ne se compare à David que pour nier le fait qu'il veuille trouver "la santé auprès de son corps enchanté." Ce qu'il veut de la femme -- il le dit -- ce sont ses prières. Le locuteur veut que la femme-ange prenne pitié de lui et qu'elle utilise ses pouvoirs en tant qu'intercesseur en priant pour lui, car, il veut être délivré de son mal et, selon la théorie de Joseph de Maistre, "Dieu n'écoute point celui qui se présente à lui avec une conscience souillée."

Baudelaire explique l'importance du concept de la prière dans "Fusées":

> Il y a dans la prière une opération magique. La prière est une des grandes forces de la dynamique intellectuelle. Il y a là comme une récurrence électrique.
> Le chapelet est un médium, un véhicule; c'est la prière mise à la portée de tous. (P i 659)

Or, la femme semble être -- comme le chapelet -- un 'médium', un 'véhicule', qui pourrait, en raison de sa vertu, intervenir en faveur du locuteur qui manque la force, ou le pouvoir, de 's'acquitter' de lui-même.

Il est aussi intéressant de noter que dans cette dernière strophe le locuteur ne vouvoie plus la femme-ange. Ce tutoiement soudain semble indiquer un mouvement vers la familiarité et l'intimité, un mouvement qui accroît la force de l'adjuration du locuteur, et qui semble suggérer qu'il essaie de se rapprocher du 'bonheur', de la 'joie' et des 'lumières' en se rapprochant de l'ange.

---

[76]Antoine Adam, ed., Les Fleurs du Mal (Paris: Garnier, 1961), 329.

Ainsi, dans "Réversibilité", Baudelaire utilise le topos traditionnel de l'adoration quasi-religieuse de la femme vertueuse pour explorer la dialectique positif/négatif créée à travers l'idéalisation de la femme par le Poète spleenétique et pour exploiter le parrallélisme entre le désir du Poète et son aspiration vers l'Idéal.

Dans "A une Madone" (P i 58-59) -- poème influencé par les maîtres de l'art baroque espagnol, qui savaient si bien dépeindre l'extase religieuse, la douleur et le martyre -- Baudelaire exploite le topos de l'adoration de la femme vertueuse à des fins subversives. Ici, le sentiment religieux envers la femme vénérée se transforme chez le locuteur en l'expression du désir de lui bâtir "un autel au fond de [sa] détresse" pour pouvoir, ensuite, l'immoler dans un accès de violence qui mêle "l'amour avec la barbarie."

Comme le dit Paul Guinard, "Baudelaire imagine une Espagne impulsive, violente et triste, qui "met dans la religion la férocité naturelle de l'amour."[77] Or, selon lui, la 'Madone' décrite dans le poème de Baudelaire comprend trois figures différentes:

> [...] la statue rêvée par Baudelaire [...] rassemble en fait trois types de Vierges espagnoles: la figure hiératique, icone ou idole somptueusement parée, telle que la "Vierge du Sagrario" chantée par Gautier; l'Immaculée avec le croissant de lune et le serpent sous les pieds (telle que Baudelaire peut la voir au Musée espagnol en exemplaires multiples), enfin la Vierge aux sept glaives dont Juan de Juni a donné a Valladolid une version inoubliable et que les sculpteurs baroques de Grenade, Mena et Mora, on souvent représenté.[78]

Ces trois types de vierges correspondent à trois parties du poème (qui, comme nous le verrons, se lit en cinq temps): le premier type se trouve décrit dans les vers sept à vingt-deux; le deuxième, dans les vers vingt-trois à vingt-huit; et le troisième, dans les vers trente-sept à quarante-quatre.

Dans les six premiers vers du poème, le locuteur s'adresse à la 'Madone', sa 'maîtresse', pour lui exprimer son désir, où plutôt son projet (car la plupart des verbes sont au futur) de lui construire

> Un autel souterrain au fond de ma détresse,

---

[77]Paul Guinard, "Baudelaire, le Musée espagnol et Goya," RHLF Avril-juin 1967 numéro 2, 317. Pour la citation de Baudelaire voir "Fusées XII" (P i 661)
[78]Ibid., 318-19.

Et creuser dans le coin le plus noir de mon coeur,
Loin du désir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.

Ici, Baudelaire établit la relation entre le locuteur et la femme à laquelle il s'adresse comme celle de l'adorateur devant son idole, relation entre l'homme qui gît dans l'obscurité et la femme adorée qui représente la clarté et, par extension, la beauté et la bonté, et dont le rapport est tracé dans le cadre symbolique de la géographie intérieure du locuteur, dont le 'coeur noir' où se dressera la 'Statue émerveillée' est d'abord assimilé à une sorte d'église ou d'édifice consacré au culte de la Madone, lieu comparable, vers la fin du poème, à un temple souterrain où (comme dans certains cultes orientaux du monde antique) l'on pratique des rites sacrificiels barbares.

Ensuite, dans les vers sept à vingt-deux, le locuteur décrit la manière dont il bâtira l'autel, ainsi que les matériaux qu'il utilisera pour façonner les ornements qui pareront cette "mortelle Madone."

Il faut signaler le fait que la 'Statue' sera la femme elle-même; l'emploi vocatif de 'Statue' au sixième vers ne peut en laisser aucun doute.

Les matières premières qui formeront la riche parure de la Madone -- qui a sans doute été inspirée par les descriptions des ornements extravagants de la Vierge de Tolède qui se trouvent dans certaines oeuvres de Théophile Gautier[79] -- sont presque toutes dénuées de substance (la plupart d'elles sont abstraites), mais elles sont toutes dotées d'une valeur symbolique issue d'un rapport métaphorique ou métonymique.

Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal,
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne;
Et dans ma Jalousie, ô mortelle Madone,
Je saurai te tailler un Manteau, de façon
Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon,
Qui comme une guérite, enfermera tes charmes;
Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes!
Ta Robe, ce sera mon Désir qui monte et qui descend,

---

[79]voir Théophile Gautier, Voyage en Espagne (Paris: Charpentier, 1906), 156-57 et "La Vierge de Tolède," Poésies complètes II, ed. René Jasinski (Paris: Nizet, 1970), 279-80.

Aux pointes se balance, aux vallons se repose,
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose.
Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers
De satin, par tes pieds divins humiliés,
Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte,
Comme un moule fidèle en garderont l'empreinte.

Le Poète lui donnera la gloire éternelle en composant des 'Vers polis' 'Savamment constellé[s] de rimes de cristal' qu'il lui donnera comme 'Couronne'; sa 'Jalousie' et son 'soupçon' qui recouvrent le corps de la femme comme un 'Manteau' cacheront ses charmes et les garderont ainsi pour lui seul; ses 'Larmes', qui sont en forme de 'Perles' serviront de broderie au manteau de la Madone car elles représentent la douleur et la tristesse; son 'Désir', qui enveloppe le 'corps blanc et rose' de la femme, en formera la 'Robe' qui la revêtira comme un baiser; et, finalement, de son 'Respect' le Poète, qui veut montrer son humilité et sa soumission à la Madone, taillera ses 'Souliers'.

Dans les vers vingt-trois à vingt-huit, le locuteur décrit le 'Marchepied' qu'il veut bâtir pour sa Madone:

Si je ne puis, malgré tout mon art diligent,
Pour Marchepied tailler une Lune d'argent,
Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles
Sous tes talons, afin que tu foules et railles,
Reine victorieuse et féconde en rachats,
Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats.

Le 'Serpent' représente bien évidemment le mal dont souffre le locuteur ainsi que l'incarnation traditionnelle du Mal qu'il veut placer sous les pieds de la Madone pour qu'elle puisse le vaincre, lui ôter ses pouvoirs maléfiques, et ainsi sauver le Poète.

Les vers vingt-neuf à trente-six représentent le mouvement vertical des "Pensers" du locuteur, qui sont assimilés aux "Cierges/ Devant l'autel fleuri de la Reine des Vierges", et dont le reflet lumineux monte jusqu'au plafond, "Etoilant de reflets le plafond peint en bleu." Ce mouvement ascentionnel est aussi évoqué à travers l'image de l'"Esprit orageux" du locuteur, qui montera, comme de l'encens vers la Madone:

Et comme tout en moi te chérit et t'admire,
Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe,
Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,
En Vapeurs montera mon Esprit orageux.

Ce mouvement ascentionnel semble représenter la sublimation du désir du Poète pour la femme pure, blanche, vertueuse et inaccessible, désir qui se traduit en une passion idolâtre aussi voluptueuse et aussi violente que les plus grandes obsessions charnelles.

Les vers de la deuxième et dernière strophe du poème (les vers trente-sept à quarante-quatre) brisent le rythme établi par la description minutieuse de l'autel que veut bâtir le locuteur et par l'évocation de la transcendance inspirée par la Madone en introduisant un mouvement soudain vers la violence, mouvement dont l'effet brutal sur le lecteur est augmenté par l'orchestration astucieuse des consonnes et des voyelles.

> Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
> Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
> Volupté noire! des sept Péchés capitaux,
> Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
> Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
> Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
> Je les planterai tous dans ton Coeur pantelant,
> Dans ton Coeur sanglotant, dans ton Coeur ruisselant!

Ce mouvement soudain vers la violence semble répondre dialectiquement au mouvement ascentionnel de la première partie du poème par un retour subit de la contemplation de l'Idéal au monde du 'spleen'. où règnent la souffrance, la violence, la cruauté et l'angoisse. Cette strophe représente donc la négation du mouvement vers l'Idéal par le Poète, qui se révèle incapable d'échapper au monde du 'spleen' et donc au Mal. En montrant sa méchanceté et sa brutalité envers la Madone, qui s'est transformée en un simple objet sacrificiel pour le Poète qui veut se servir d'elle pour l'expiation de tous ses péchés, et ainsi essayer de trouver l'accès à un monde idéal, le Poète démontre que malgré son désir d'accéder à la beauté, la bonté et la joie que représente la femme idéale, il appartient au monde du 'spleen' et ne peut s'en échapper.

Chapitre IV: Le Fantôme

Baudelaire exploite le topos traditionnel du souvenir de la bien-aimée en combinaison avec le topos baroque de la femme-fantôme pour évoquer les sentiments contradictoires qu'éprouve le Poète face à sa vision poétique de l'Idéal. La perception suraiguë du Poète -- qui représente pour lui à la fois un privilège et une malédiction et qui est comparée par Baudelaire à l'ivresse et aux expériences avec les drogues hallucinatoires -- lui permet non seulement de percevoir l'Idéal et de voir dans les choses l'analogie universelle (ou les 'correspondances') mais aussi de voir le côté négatif des choses et de sentir l'affreux vertige qui constitue le revers de la médaille de la contemplation de l'Idéal. Ainsi, la contemplation de l'Idéal, et donc la vision de femme idéale qui sert d'emblème à l'Idéal, peut devenir terrifiante pour le Poète hypersensible.

Dans "L'Aube spirituelle" (P i 46) le Poète, qui est associé à la débauche, ou, si l'on veut, à l'abus des sens, s'identifie par opposition à la femme qui représente l'Idéal et à qui le locuteur s'adresse comme "chère Déesse, Etre lucide et pur," et dont le souvenir "plus clair, plus rose, plus charmant" semble surgir comme un Phénix des "débris fumeux des stupides orgies."

Cette polarisation est établie dès la première strophe, où Baudelaire situe le temps du poème. Comme l'indique le titre, l'énoncé poétique a lieu à l'aube, au moment de la journée où la nuit -- qui est associée au côté vicieux de l'homme -- est envahie par la clarté 'blanche et vermeille' du jour -- laquelle est, à son tour, associée à 'l'Idéal rongeur', et donc au monde spirituel ou poétique. Or, selon l'expression du locuteur, l'aube est le moment où "Dans la brute assoupie un ange se réveille."

L'image de la conquête de la nuit par le jour -- dont la dichotomie trouve son reflet dans l'opposition 'brute'/'ange', 'débauchés'/'Idéal rongeur' et plus tard 'homme terrassé'/'inaccessible azur' -- semble remonter au symbolisme platonicien (tel qu'on le trouve dans "La Caverne"), où le monde idéal est représenté par la lumière tandis que le

monde temporel et imparfait est situé dans les ténèbres. Cette connexion est renforcée dans la strophe suivante par l'expression "Cieux Spirituels":

> Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
> Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,
> S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance du gouffre.

Ces trois premiers vers de la deuxième strophe contiennent un paradoxe intéressant. Ici l'azur, symbole par excellence de l'idéal, n'apparaît pas à l'homme comme un domaine supérieur auquel il faut accéder pour atteindre le bonheur, mais, par un renversement bizarre, il se présente à lui comme un gouffre béant dont l'attirance est mystérieuse et terrifiante. C'est comme si, ayant trop abusé de sa sensibilité dans la débauche, le Poète ne pouvait plus sentir qu'un affreux vertige face à l'Idéal, qui s'ouvre comme un gouffre devant lui.

Ce malaise de l'homme face à l'azur se trouve reflété dans les sentiments ambivalents du locuteur envers la 'chère Déesse' qui est, par moyen de l'"ainsi' du huitième vers, comparée à 'l'inaccessible azur'. De plus, la nature équivoque des sentiments du locuteur est soulignée par l'ambiguïté de l'expression des vers du premier tercet.

> Sur les débris fumeux des stupides orgies
> Ton souvenir plus clair, plus rose, plus charmant,
> A mes yeux agrandis voltige incessament.

La représentation de l'image de la femme qui 'voltige incessament' devant les 'yeux agrandis' du locuteur souligne le sentiment de vertige qu'éprouve le Poète face à la femme idéale, car elle ressemble plutôt à la description d'une vision hallucinatoire qui se dresse dans l'imagination d'un drogué qu'au portrait du souvenir réconfortant de la bien-aimée. En fait, la représentation du souvenir de la femme est comparable à la description des visions vertigineuses, voire cauchemaresques, causées par le pouvoir enivrant des parfums puissants dans "Le Flacon."

> Voilà le souvenir enivrant qui voltige
> Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige
> Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
> Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;
>
> Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,

Où, Lazare odorant déchirant son suaire,
Se meut dans son réveil le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral. (P i 48)

De plus, le vocabulaire de "L'Aube spirituelle", dont on trouve l'écho bizarre dans ces vers du "Flacon", est le même vocabulaire qu'utilise Baudelaire dans "Le Poème du hachisch" où il décrit de "coupables orgies de l'imagination" (P i 402) pendant lesquelles les drogués subissent des "visions enchanteresses, légèrement teintées de frayeur", des "visions splendides doucement terrifiantes et en même temps pleines de consolation." (P i 424-25) L'on remarquera, d'ailleurs, que ces termes décrivent parfaitement les visions du Poète dans "L'Aube spirituelle".

L'ambivalence du sentiment du locuteur envers le souvenir de la femme se traduit, dans le dernier tercet, par l'assimilation de l'image de la femme absente à un fantôme.

Le soleil a noirci la flamme des bougies;
Ainsi, toujours vainqueur, ton fantôme est pareil,
Ame resplendissante, à l'immortel soleil.

Cette comparaison du souvenir de la femme idéalisée à un spectre qui se dresse devant l'homme enivré rappelle aussi le poème "Tout entière" où le souvenir de la femme prend la forme d'un 'démon', d'un être 'abhorré' devant l'esprit coupable du locuteur, qui semble percevoir en elle en même temps un être terrifiant et un symbole de l'harmonie universelle.

Le Démon, dans ma chambre haute,
Ce matin est venu me voir,
Et, tâchant à me prendre en faute,
Me dit: "Je voudrais bien savoir,

"Parmi toutes les belles choses
Dont est fait son enchantement,
Parmi les objets noirs ou roses
Qui composent son corps charmant,

"Quel est le plus doux." -- O mon âme!
Tu répondis à l'Abhorré:
"Puisqu'en Elle tout est dictame,
Rien ne peut être préféré.

"Lorsque tout me ravit, j'ignore
Si quelque chose me séduit.
Elle éblouit comme l'Aurore

Et console comme la Nuit;

"Et l'harmonie est trop exquise
Qui gouverne tout son beau corps,
Pour que l'impuissante analyse
En note les nombreux accords.

"O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum!" (P i 42)

Or, la femme représente à la fois la perception négative et positive de l'Idéal et du monde des choses (ou, si l'on veut, des objets noirs ou roses), perception qui s'assimile à la nature ambivalente des expériences avec les drogues par moyen du lexique utilisé par Baudelaire pour décrire les visions du Poète, lexique qui évoque

> [...] cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux, -- où le premier objet venu devient symbole parlant. Fourier et Swedenborg, l'un avec ses *analogies*, l'autre avec ses *correspondances*, se sont incarnés dans le végétal et l'animal qui tombent sous votre regard, et au lieu d'enseigner par la voix, il vous endoctrinent par la forme et par la couleur. L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-même inconnues; nous noterons en passant que l'allégorie, ce genre si *spirituel*, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'ivresse. (P i 430)

Cet état trouve son expression la plus poussée dans "Harmonie du soir", où l'ambivalence de l'expérience de "l'intelligence illuminée par l'ivresse" est associée au souvenir de la femme dans l'esprit du locuteur, qui, étant "si doué pour comprendre l'harmonie" et "le rythme immortel et universel" est devenu une sorte de "prêtre du Beau" (P i 432) mêlant l'harmonie des sens au culte de la femme idéale:

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.....
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir! (P i 47)

Or la femme -- qui est implicitement représentée à la fois comme une vision insolite et comme un objet harmonieux, ou, si l'on veut comme une image dont les deux pôles correspondent aux expériences avec les drogues hallucinatoires (le 'faux idéal'[80]) -- semble s'assimiler aux deux côtés de la médaille de la perception poétique de l'Idéal. Le vertige qui caractérise la perception poétique est le résultat des deux mouvements contraires, mais simultanés, d'espoir et de crainte, de désir et d'horreur du Poète face à sa vision bi-polaire de la femme, du monde et de l'Idéal.

Ces sentiments contradictoires et paradoxaux forment aussi la tension de ces poèmes, où les sentiments ambivalents du Poète pour la femme idéale représentent à la fois le désir d'accéder à l'infini et la crainte que cet infini ne soit en fait qu'un vide, un gouffre qui, au lieu de le libérer de sa situation dans le monde temporelle et l'emporter vers la perfection et l'immortalité, risquerait de l'anéantir.

---

[80]Voir Pichois i, 402-03.

Chapitre V: La Reine des Cruelles

Dans certains poèmes Baudelaire exploite le topos baroque de la femme anti-idéale pour explorer les sentiments contradictoires de désir et d'horreur, d'amour et de haine, du locuteur face à la femme qui représente l'anti-Idéal. Généralement brune ou noire, mais toujours bizarre, cruelle, dépravée et souillée, la femme anti-idéale baudelairienne, qui s'assimile au Mal et qui se définit par opposition aux femmes idéales traditionnelles, représente l'autre revers de la médaille de la 'Beauté'.

Ainsi que l'exprime le Poète dans "Hymne à la Beauté" (P i 24-25), la Beauté peut être divine ou infernale, elle peut contenir non seulement le Bien, mais aussi le Mal, et toutes les oppositions imaginables, parce qu'elle est amorale et elle suit ses propres lois: elle 'gouverne tout et ne répond de rien'.

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton oeil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orageux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépite, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte

D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, -- fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! --
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

La Beauté représente à la fois l'Idéal et l'anti-Idéal. Elle est aussi le symbole des deux faces de l'infini recherché par le Poète, car elle s'assimile au ciel et à l'abîme. Et, c'est à travers elle, en écrivant de la grande poésie, que le Poète va tâcher de s'échapper au monde du 'spleen' (l'ici et le maintenant qui définissent sa situation) par rapport auquel le ciel et l'enfer ('qu'importe') se présentent comme un 'ailleurs' désirable.

Le poème des Fleurs du Mal qui commence avec les vers "Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle" (P i 27-28) traite de l'idéalisation de la femme anti-idéale. Comme la Méduse de la poésie baroque, la femme dans ce poème, dont il faut noter le manque manifeste de description sur le plan physique, est qualifiée de tout à fait cruelle. Or, le Poète qui souffre du traitement qu'il reçoit d'elle se définit comme victime par opposition à la femme cruelle idéalisée pour son pouvoir comme instrument poétique.

Dans ce poème, le locuteur emploie un ton réprobateur pour s'adresser à la 'femme impure', instrument de dégradation qui se joue cruellement du sort des 'coeurs qu'elle consomme', tout en étant, paradoxalement, inconsciente de la 'grandeur de ce mal où 'elle 'se croit savante'.

Comme le suggèrent les deux derniers vers de la première strophe, la femme reçoit sa beauté du Mal. Mais, puisqu'elle n'a pas d'esprit -- elle est une 'machine aveugle et sourde' -- elle est incapable de percevoir ce qui ne se rapporte pas uniquement à ses besoins physiques. La femme dégradée n'est que l'instrument inconscient de la nature qui se sert d'elle, cette 'reine des péchés', 'pour pétrir un génie', pour faire souffrir le Poète qui va (comme le Poète de Musset), à travers sa souffrance, développer la sensibilité qui lui permettra d'écrire de la grande poésie.

La femme joue donc ce rôle contradictoire de vampire, 'buveur du sang du monde', et de 'salutaire instrument', ou plutôt de canal pour la force créatrice, car c'est à travers la

souffrance que lui offre la femme que le Poète va tâcher de transcender sa situation dans le monde temporel en créant de la grande poésie, et c'est ce qui crée l'antithèse dominant le poème, antithèse introduite d'abord au moyen de la liaison de termes de plus en plus antinomiques -- 'cruautés'/'féconde', 'salutaire instrument'/'buveur de sang', 'grandeur'/'mal', de l'apposition des apostrophes 'ô femme, ô reine des péchés' et 'vil animal' -- et aboutissant au double oxymore du dernier vers, qui représente, par sa double apostrophe, l'invocation (moitié prière, moitié déclamation) à la 'bizarre déité' qu'est devenue la femme dégradée à travers son pouvoir comme instrument poétique.

Ainsi, dans ce poème, Baudelaire combine à la fois le topos baroque de l'éloge de la femme cruelle et le motif romantique de la création de génie à travers la souffrance pour exploiter, d'une manière tout à fait originale, les jeux de mots basés sur l'oxymore, et pour créer une réalité proprement poétique fondée sur la tension paradoxale née du désir du Poète pour une femme qui est, en même temps, réduite au niveau de 'vil animal' par sa dégradation et son inconscience, et élevée au niveau de 'reine des péchés' par 'la grandeur de ce mal' qui fait d'elle un 'salutaire instrument' 'pour pétrir le génie'.

Le Poète s'adresse aussi à la femme cruelle dans le poème XXIV, "Je t'adore à l'égale de la voûte nocturne" (P i 27), poème où elle est célébrée pour tout ce qu'elle a de sombre et de triste, de froid et de cruel, pour tout, d'ailleurs, ce qui permet à l'auteur de créer de la poésie exceptionnellement riche du point de vue des images et des jeux linguistiques.

Dans le premier vers du poème, Baudelaire établit la relation entre le "je" poétique et la femme tutoyée (qui n'est jamais explicitement identifiée en tant que femme) comme étant celle de l'adorateur et de l'adorée, relation qui s'avère basée sur un certain sadomasochisme chez le locuteur.

Comme dans les poèmes d'amour baroque, la valeur de la femme semble provenir d'aspects essentiellement négatifs. En disant "Je t'adore à l'égale de la voûte nocturne," le locuteur assimile la femme au ciel nocturne, qui peut être vu comme le symbole d'une

beauté sombre et mystérieuse, beauté qui se définit donc par opposition aux symboles de la beauté féminine traditionnelle, mais possédant aussi une valeur négative du point de vue de l'idéal poétique, car elle représente la négation de l'Idéal. La comparaison de la femme à une 'voûte nocturne' implique qu'elle signifie pour le Poète une sorte de négation de l'infini des cieux et de la clarté des 'immensités bleues' -- symbole typique de l'idéal poétique -- car c'est un ciel qui s'assimile à un plafond voûté, et donc à un espace obscur et limité, presque clos, comme celui d'une grotte, symbole par excellence (depuis Platon) de la situation misérable de l'homme qui vit dans le monde imparfait de la matière et dont l'âme, avide d'infini, est empêchée de voir la lumière. Cet espace est celui du 'Spleen', espace qui définit l'ici et le maintenant du poème et qui s'oppose au 'là', l'idéal normalement désiré par le Poète.

Paradoxalement, dans ce poème, qui fonctionne à rebours des poèmes d'amour de la tradition lyrique, la femme désirée représente l'ici et le maintenant, la négation du 'là-bas', et l'espoir traditionnellement ressenti par le Poète quant à l'atteinte de l'idéal se traduit ici en une crainte de possession.

La comparaison de la femme à un espace clos est aussi présente dans le premier hémistiche du deuxième vers du poème, où la femme est invoquée sous le titre 'ô vase de tristesse', nom qui l'assimile, cette fois tout à fait, à un espace clos. Ici, elle est un récipient qui contient la tristesse -- la sienne? celle du locuteur? celle du monde entier? -- comme si la tristesse était une substance mesurable. Cette image trouve son écho dans le deuxième hémistiche, dont l'apostrophe, 'ô grande taciturne' est, en quelque sorte, le miroir de la première. La taciturnité implique qu'on taise la tristesse, qu'on la contienne derrière un mur de silence, ou, si l'on veut, dans un 'vase de tristesse', dans une 'tacite urne'.

Dans le troisième vers, le verbe "Et t'aime" renvoie au "Je t'adore" du premier vers, tout en diminuant la force idolâtre du premier verbe: on adore une déité, on aime une femme. Ici, la valeur de la femme peut être ou bien celle d'un objet, ou d'un 'ornement',

chimérique (et donc inaccessible), ou bien d'un obstacle rendant l'Idéal inaccessible. Quand le locuteur dit "Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis/ Et que tu me parais, ornement de mes nuits," il donne une double valeur au verbe paraître. En plaçant la virgule immédiatement après le verbe, Baudelaire renvoie le lecteur au début de la phrase, d'où il cherchera un sens à l'expression, sens qu'il va construire à partir de la proposition précédente, proposition de structure identique à celle-ci. Or, le lecteur comprendra d'abord "Et t'aime d'autant plus que tu me fuis, et que tu me parais, ornement de mes nuits" -- donnant à la femme l'aspect fugace d'une apparition nocturne, rappelant le motif baroque de la femme-fantôme -- et ensuite "Et t'aime d'autant plus que tu me parais plus ironiquement accumuler les lieues qui séparent mes bras des immensités bleues," sens qui satisfait mieux le désir d'un sens prosaïque chez le lecteur, mais qui ne devient évident qu'après la lecture soigneuse des quatre derniers vers de la strophe.

L'on remarquera aussi que ce dernier sens (le premier du point de vue thématique) renvoie aux images de la femme comme négation de l'espace ouvert et clair des cieux, car elle est valorisée pour son pouvoir d'empêcher le locuteur d'accéder aux immensités bleues.

Dans le quatrain qui termine le poème il y a une certaine subversion des images du sixain. "Je t'adore...Et t'aime" deviennent "Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts," c'est une conquête de l'espace -- qui est le lieu-femme -- ici devenu territoire ennemi.

La femme est maintenant comparée à un cadavre -- un corps qui (comme la femme) ne contient pas d'âme, un objet qui, ayant perdu la vie, est devenu froid et repoussant -- cadavre attaqué par le locuteur comme par 'un choeur de vermisseaux', image du grouillement du cycle éternel de la vie et de la mort, ainsi que vision cauchemaresque de l'acte sexuel.

L'assimilation du locuteur à un choeur de vermisseaux est signifiante elle aussi. Les vermisseaux sont à la fois de petits vers de terre et, au sens figuré, des êtres chétifs et

misérables qui, comme le locuteur, peuvent sembler infiniment petits et insignifiants face à la grandeur des 'immensités bleues'.

Le début du troisième vers du quatrain "Et je chéris" rappelle le "Je t'adore...Et t'aime" du sixain, tout en subvertissant ces termes d'affection par l'apostrophe "ô bête implacable et cruelle!" ainsi que par le dernier vers "Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!"

Dans "Sed non satiata" (P i 28), sonnet influencé par les poèmes baroques sur le thème de la 'belle maure', le locuteur s'adresse encore à la femme anti-idéale, qui est invoquée sous le terme "Bizarre déité".

Ici, la femme est décrite d'une manière assez impressionnante et ambiguë du point de vue visuel -- elle est 'brune comme les nuits' -- et olfactif -- 'au parfum mélangé de musc et de havane'. En fait, la femme est surtout évoquée à travers toute une litanie d'attributs mystérieux et insolites qui créent des images magiques et exotiques. Cette 'bizarre déité' serait-elle un fétiche fabriqué par un 'obi', un sorcier africain (voir Pichois i 885), un 'Faust de la savane'? Est-elle une sorcière au flanc d'ébène? Une statue faite de bois d'ébène? Une statue faite de bois d'ébène, et donc d'Afrique? Est-elle enfant des noirs minuits? Et si cela est le cas, est-ce quelqu'un qui participe aux messes noires? Autant de questions auxquelles nous ne saurions répondre, mais qui donnent, cependant, à cette 'bizarre déité' un air de mystère et une sorte de 'sorcellerie évocatoire'.

Dans le deuxième quatrain, la femme est comparée à un excitant qui, à travers la mixture magique qu'est 'l'elixir de sa bouche', aide le locuteur à échapper à ses ennuis. La femme se définit donc par rapport au locuteur comme le moyen d'accéder au lieu désiré, au 'là' qui s'oppose à la réalité du monde spleenétique de l'ici et du maintenant, lieu vers lequel 'les désirs' du locuteur 'partent en caravane'. Les 'désirs' et les 'ennuis' du locuteur sont dotés de qualités anthropomorphiques dans les deux derniers vers du quatrain, comme si ces derniers avaient une vie indépendante de celle du locuteur, ou comme si, drogué, il voyait sa vie se dérouler devant lui d'une manière étrange et symbolique.

Dans les deux tercets, la femme est associée au monde souterrain des enfers, ou, si l'on veut, au monde de l'anti–Idéal. Le mouvement -- ou la descente -- vers les enfers est déjà introduit, en quelque sorte, dans le dernier vers du deuxième quatrain, avec l'expression "Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis." L'assimilation des yeux de la femme à une citerne, donc à un réservoir d'eau souterrain, crée l'analogie qui est développée -- quoique de manière un peu différente -- dans le premier vers du premier tercet, où les 'deux grands yeux noirs' de la femme sont les 'soupiraux' de son âme. Cette expression bizarre semble être une subversion de l'expression anglaise "The eyes are the windows to the soul". Or, au lieu d'évoquer une image de clarté, de pureté et de transparence (l'Idéal), le terme 'soupirail' évoque une grille, une sorte d'ouverture sur un monde souterrain, obscur, soupirant, ou, si l'on veut, le portail aux enfers.

Cette image infernale est renforcée par l'apostrophe du deuxième vers du premier tercet "O démon sans pitié! verse-moi moins de flamme," image de la femme comme Mégère, l'Erinye qui punit les coupables aux Enfers dans la mythologie grecque. La référence au Styx, rivière vénéneuse qui encercle les Enfers, sert à créer le lien entre le monde infernal et les images sexuelles qui dominent le reste du poème, images d'impuissance et d'insatisfaction qui sont déjà suggérées dans le titre. Le titre est tiré d'un passage de Juvénal qui décrit Messaline -- la fameuse nymphomane -- comme étant fatiguée mais non satisfaite à la sortie d'un lupanar où elle venait de passer toute la soirée et d'où elle était la dernière à sortir (Pichois i 884). L'assimilation à 'Mégère libertine' renforce cette image. Comme nous l'avons déjà vu, Mégère punit les coupables aux Enfers. Mais elle est aussi une des Erinyes ou des Furies, et donc un symbole de l'envie et de la haine, symbole d'un pouvoir bien plus grand que le locuteur qui n'arrive pas à la mettre aux abois, à la conquérir à travers l'acte sexuel, car elle reste pour lui froide et insensible, ou, si l'on veut, inaccessible. Il semble suggérer que seule 'Proserpine', une femme infernale, pourrait la satisfaire.

L'idéalisation de la femme cruelle trouve son expression la plus poussée dans "Le Vampire" (P i 33-34), poème qui se centre autour de la relation de dépendance sadomasochiste entre le locuteur et la femme-vampire.

La violence des sentiments du locuteur envers la femme-vampire se dégage non seulement de la puissance de l'invocation du locuteur, invocation fortement imagée où la femme est comparée à un 'coup de couteau' entré dans son 'coeur plaintif', mais sa force est aussi soulignée par l'usage de consonnes dures dans le premier vers, consonnes qui forment une sorte de chiasme sonore

Toi qui, comme un coup de couteau,
T C C C C T

dont le mouvement saccadé aide à illustrer l'âpreté des sentiments exprimés par le Poète.

La lecture des vers suivants prête à confusion, confusion qui semble avoir été introduite par l'auteur pour contribuer à une impression de déséquilibre chez le Poète. Au premier abord, on lit:

Toi qui, comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,

-- lecture encouragée par la répartition des vers en strophes. Si on continue à lire, on est encouragé par la syntaxe à s'arrêter à la fin du cinquième vers, d'où on aboutira à une deuxième interprétation,

Toi qui [...]
[...] vins [...]
De mon esprit humilié

interprétation qui convient parfaitement au ton du poème et qui encourage le lecteur à voir la femme-vampire comme une apparition, une projection de l'esprit déséquilibré du locuteur. On n'arrive à la troisième et dernière interprétation,

Toi qui [...]
[...] vins [...]
De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine

interprétation que l'on a tendance à prendre comme la bonne -- comme s'il fallait, à chaque fois, corriger sa lecture pour qu'il n'y en reste qu'une seule -- qu'après avoir atteint la fin de l'unité sémantique, signalée par le point- virgule à la fin du sixième vers.

Cette disposition confuse des unités sémantiques et syntaxiques, qui sont comme en conflit avec les unités poétiques des vers et des strophes, contraint le lecteur à faire plusieurs retours au début de l'énoncé pour pouvoir trouver un sens convenable. Ceci crée une impression d'incertitude et d'impuissance chez le lecteur, impression qui servira de reflet à la situation du Poète. Or, si l'on veut, en déséquilibrant le lecteur, Baudelaire l'encourage astucieusement à s'impliquer dans le poème.

Dans les vers suivants l'on remarquera, outre le lien évident entre "Infâme" et femme, que la série de comparaisons utilisée pour illustrer le fait que le locuteur est dépendant de la femme-vampire peut être trompeuse.

> -- Infâme à qui je suis lié
> Comme le forçat à la chaîne,
>
> Comme au jeu le joueur têtu,
> Comme à la bouteille l'ivrogne,
> Comme aux vermines la charogne,
> -- Maudite, maudite sois-tu!

Ces comparaisons sont présentées comme une série d'équivalences. Mais, si on les examine soigneusement, l'on verra qu'elles sont pleines de petits pièges. La première comparaison ne présente aucun problème. En fait, elle semble tout à fait banale. Elle nous met à l'aise et semble nous promettre une série d'équivalences tout aussi claires, logiques et banales que celle-ci. Toutefois, quand on arrive à la strophe suivante, on s'aperçoit qu'il nous faut un petit ajustement, car il y a un renversement dans l'ordre syntaxique des comparaisons, renversement accompagné d'une inversion des rimes (les troisième et sixième strophes sont composées de rimes embrassées, tandis que le reste du poème comporte des rimes croisées).

Ces changements dans la structure formelle des comparaisons sont aussi accompagnés de modifications au niveau sémantique. Dans le premier exemple, le lien

entre le forçat et la chaîne est un lien purement physique. Dans les deuxième et troisième exemples, les liens entre le joueur têtu et le jeu et entre l'ivrogne et la bouteille sont des liens de dépendance essentiellement psychologiques. On fait le pas sans trop de difficulté. Mais, quand on arrive au dernier exemple -- quoiqu'on soit d'abord prêt à accepter la comparaison sans trop de difficulté parce qu'elle fait partie d'une suite apparemment logique jusqu'ici -- on doit, tôt ou tard, s'apercevoir que la comparaison ne s'en suit pas: Comment la charogne est-elle liée aux vermines? La charogne ne dépend pas de la vermine. Ce serait plutôt l'inverse. On se rend compte, d'ailleurs, que seul un esprit morbide et déséquilibré (comme ceux des héros représentés dans les oeuvres du romantisme frénétique) serait porté à en établir la connexion. (Il est intéressant de noter que, quoique la poésie de Baudelaire sur les femmes soit peuplée de cadavres et de charognes, celui-ci est le seul exemple auquel nous pouvons penser où c'est le locuteur, et non la femme, qui est comparé à une charogne infestée de vermines.)

La deuxième moitié du poème apporte un changement de ton. En fait, les quatrième et cinquième strophes comportent un ton qui rappelle celui de la poésie classique. De plus, l'attribution de qualités anthropomorphiques au poison et au glaive mène à un changement signifiant de locuteurs, changement qui aboutit en deux apostrophes qui vont détruire la crédibilité du 'je' poétique, homme qui s'avère incapable, malgré toutes ses protestations, de vivre sans le mal que représente pour lui sa relation avec la femme-vampire.

Or, la femme -- qui est, d'ailleurs, surtout désignée par des substantifs masculins dans ce poème -- n'est ici qu'une projection de cette partie du locuteur qui se délecte de sa propre souffrance et qui rappelle les vers de "L'Héautontimorouménos":

> Je suis la plaie et le couteau!
> Je suis le soufflet et la joue!
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau!
>
> Je suis de mon coeur le vampire (P i 79)

L'idolâtrie de la femme cruelle est aussi exprimée avec passion dans "Le Possédé" (P i 37-38), poème qui célèbre les qualités infernales de la femme lunaire ou démoniaque.

La femme est assimilée à la lune dès l'apostrophe du deuxième vers "O Lune de ma vie!", invocation qui fait de la femme une déité astrale au centre du culte du locuteur. L'importance de cette figure est signalée non seulement par la majuscule -- qui n'est, d'ailleurs, pas présente dans 'le soleil', mais plutôt dans 'l'Ennui' et 'la Folie', qui sont ainsi rattachés à la 'Lune' -- mais aussi par le fait que le soleil, qui reçoit le traitement d'un astre inférieur à la lune, est obscurci -- il "s'est couvert d'un crêpe" -- faisant de la lune l'astre principal de l'univers poétique du "Possédé".

Cette invocation fait aussi appel aux adjectifs dérivés de 'lune', évoquant ainsi l'image d'une femme 'lunaire' -- stérile, sombre, chimérique -- et 'lunatique' -- d'humeur changeante, capricieuse, fantasque, portant peut-être jusqu'à la folie.

Baudelaire semble en fait profiter des effets qu'il peut tirer de la combinaison de ces termes et des images qu'ils peuvent susciter, car, dans les deux quatrains, il exploite toute une série d'images d'obscurité, de changement d'humeur, de caprice et de folie, faisant même un jeu de mots sur les différents sens de l'adjectif sombre -- que ce soit pour décrire la qualité de quelque chose d'obscur ou de ténébreux ou un caractère mélancolique ou taciturne -- et sur l'idée de 'sombrer', de 'plonger' 'au gouffre de l'Ennui':

> [...] emmitoufle-toi d'ombre;
> Dors ou fume à ton gré; sois muette, sois sombre,
> Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui;
>
> Je t'aime ainsi! Pourtant, si tu veux aujourd'hui,
> Comme un astre éclipsé qui sort de la pénombre,
> Te pavaner aux lieux que la Folie encombre,
> C'est bien! [...]

Comme on peut le voir dans ces vers, le locuteur célèbre la nature sombre et capricieuse de la femme en disant qu'il aime tout ce qu'elle peut faire. Mais il va encore plus loin dans le huitième vers, quand il l'invite à la cruauté dans une invocation qui rappelle la comparaison de la femme avec un 'coup de couteau' dans "Le Vampire": "Charmant poignard, jaillis de ton étui!" Ce cri du locuteur devient une sorte de supplication à la femme, dont tous les pouvoirs infernaux sont invoqués pour satisfaire à sa délectation sadomasochiste:

> Allume ta prunelle à la flamme des lustres!

Allume le désir dans les regards des rustres!
Tout de toi m'est plaisir, morbide ou pétulant;

Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore;
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
Qui ne crie: *O mon cher Belzébuth, je t'adore!*

Ainsi, dans les poèmes louant la femme cruelle, le Poète est à la recherche de l'anti-Idéal qui se définit par opposition à l'Idéal traditionnel et qui s'associe à la laideur, à la violence, à l'Enfer et au gouffre. Or, cet anti-Idéal constitue le revers de la médaille de l'idée que l'on se fait traditionnellement de la Beauté et il est loué parce qu'il représente, comme l'Idéal traditionnel, une autre réalité, une réalité supérieure à celle du monde spleenétique, et parce qu'il permet donc au Poète d'accéder à sa rêverie poétique de la beauté et ainsi d'écrire de la grande poésie.

Chapitre VI: Je te donne ces vers...

Dans "Le Balcon" (P i 36-37), "Un fantôme" (P i 38-40) et "Je te donne ces vers" (P i 40-41) la femme est louée comme instrument poétique proprement dit. Comme tel, elle permet non seulement au Poète de créer de la grande poésie, mais elle lui permet aussi de vaincre ses plus grands ennemis, le temps et la mort, et d'accéder à l'immortalité.

Dans "Le Balcon", le Poète s'adresse à la femme comme la "mère des souvenirs" qui lui permet de revivre le passé et de le capter, pour la postérité, dans ses vers.

> Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
> Et revis mon passé dans tes genoux.

Or, en s'adressant à la femme au début du poème, il semble se servir d'elle non seulement comme instrument poétique qui aide sa mémoire, mais aussi comme prétexte à la rêverie poétique du passé et comme cadre à la préservation des "minutes heureuses" évoquées dans sa poésie.

> Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
> O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!
> Tu te rappelleras la beauté des caresses,
> La douceur du foyer et le charme des soirs,
> Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses.

Comme on peut le voir dans cette première strophe, l'invocation à la femme sert de cadre à l'évocation du passé qui commence avec le "Tu te rappeleras" du troisième vers qui sert d'introduction à la suite de vers qui décrivent les moments heureux vécus par le Poète auprès de la femme.

> Tu te rappelleras la beauté des caresses,
> La douceur du foyer et le charme des soirs,
> .....
> Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
> Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.
> Que ton sein m'était doux! que ton coeur m'était bon!
> Nous avons dit souvent d'impérissables choses
> Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.
>
> Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!
> Que l'espace est profond! que le coeur est puissant!
> En me penchant vers toi, reine des adorées
> Je croyais respirer le parfum de ton sang.

Que les soleils sont beaux dans les chauds soirées!

Tout est douceur, chaleur, lumière rose, foyer, confort, charme et beauté suivant le goût du dandy. Le Poète dit qu'il peut évoquer tout ceci à travers son art, mais il lui reste toujours le souci de l'immortalité.

> Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis
> Renaitront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
> Commes montent au ciel les soleil rajeunis
> Après s'être lavés au fond des mers profondes?
> -- O serments! ô parfums! ô baisers infinis!

Le plus grand souci du Poète est de vaincre les forces inéluctables du temps et de la mort. La mort, ce "gouffre interdit à nos sondes," est aussi inévitable que mystérieuse et seule la grande poésie peut la survivre. Ce souci quant à l'immortalité trouve aussi son écho dans la dernière partie de "Un fantôme" intitulée "Le Portrait."

Ici, la mémoire est la préservatrice de la femme idéale contre le plus grand ennemi de l'homme, le temps, le grand destructeur qui, avec la Maladie et la Mort, travaille a effacer toutes traces de la vie et de l'art du Poète.

> La Maladie et la Mort font des cendres
> De tout le feu qui pour nous flamboya.
> De ces grands yeux si fervents et si tendres,
> De cette bouche où mon coeur se noya,
>
> De ces baisers puissants comme un dictame,
> De ces transports plus vifs que des rayons,
> Que reste-t-il? C'est affreux, ô mon âme!
> Rien qu'un dessein fort pâle, aux trois crayons,
>
> Qui, comme moi, meurt dans la solitude,
> Et que le Temps, injurieux vieillard,
> Chaque jour frotte avec son aile rude...
>
> Noir assassin de la Vie et de l'Art,
> Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
> Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!

L'écriture du Poète est une gageure, une lutte contre l'annihilation par le temps et donc le seul moyen pour le Poète de conquérir, de vaincre les pouvoirs destructeurs du monde spleenétique et d'échapper au gouffre insondable que représente la mort. Comme le dit le Poète dans "Je te donne ces vers," si sa poésie et son nom "aborde[nt] heureusement

aux époques lointaines, / et [font] rêver un soir les cervelles humaines," le Poète aura réussi à trouver l'immortalité et ainsi, à léguer l'immortalité à son inspiratrice.

L'on peut deviner que le souci de la persona du Poète existe aussi chez le poète réel, qui lui aussi espère trouver l'immortalité à travers ses vers. Dans le cas de Baudelaire, l'on peut se permettre de dire qu'il a réussi à vaincre le temps en s'intégrant au discours de la tradition lyrique à travers l'idéalisation de la femme inaccessible, à travers le développement du mythe personnel du Poète et à travers la poétique du désir de l'Idéal (ou de l'anti-Idéal) et de l'immortalité qui caractérisent le discours de la poésie lyrique d'amour.

CONCLUSION

CONCLUSION

Dans sa poésie d'amour lyrique, Baudelaire incorpore les traits principaux de la tradition lyrique tout en y ajoutant ses changements et sa contribution personnels. Comme le dit Pichois:

> Son oeuvre présente un très rare et curieux alliage -- un alliage "bizarre", doit-on dire en se rappelant la formule de 1855: "*Le beau est toujours bizarre* " -- de respect et d'audace, de tradition et d'innovation, de thèmes anciens et de formes nouvelles". (P i 791)

Baudelaire semble avoir exploité tous les topoi et toutes les conventions élaborés avant lui dans ses poèmes d'amour. Par exemple, il utilise le topos de la louange de la femme idéale traditionnelle qui est vertueuse et inaccessible dans "Réversibilité" pour représenter le désir du Poète d'accéder à un idéal inabordable. Dans "A une Madone" il fait usage à la fois de l'image de la femme vertueuse traditionnelle et de certaines images baroques pour souligner l'impossibilité de l'aspiration du Poète à l'Idéal. Baudelaire se sert plus souvent du topos de la femme anti-idéale baroque et semble vouloir en explorer toutes les virtualités dans sa poésie. Il exploite l'image de la vision insolite ou du souvenir de la femme qui se présente au Poète comme un spectre dans plusieurs poèmes que nous avons groupés ensemble dans les quatrième et cinquième chapitres pour illustrer les deux extrêmes de la perception poétique de l'infini. Il se sert aussi des topoi baroques de la femme noire et de la femme cruelle, surtout dans les poèmes étudiés dans le sixième chapitre, pour mener à terme l'esthétique 'à rebours' des poètes baroques et célébrer la femme anti-idéale comme le revers de la médaille de la femme idéale traditionnelle, ou, si l'on veut, comme la 'fleur du Mal' qui répond à la 'fleur du Bien' traditionnelle. Evidemment, Baudelaire a aussi été fortement influencé par les poètes de l'ère romantique. Il exploite non seulement les images romantiques de la femme idéale mais aussi l'idée de la création du mythe personnel du Poète pour créer toute une série de portraits du Poète qui se voit, comme à travers un miroir, face à sa situation, à son art et à ses aspirations poétiques, face à l'Idéal et l'anti-Idéal et aux figures féminines qui les représentent. Ainsi, Baudelaire base sa poésie

d'amour lyrique sur des éléments pris de ces trois modèles élaborés par la tradition lyrique en France. Chez Baudelaire le poème d'amour dépend en principe de l'idéalisation traditionnelle de la femme (la tradition courtoise), mais il élabore surtout des variations plus ou moins négatives de cet idéal suivant les modèles de la tradition baroque et développe, en même temps, une série d'images du Poète, en explorant les thèmes traditionnels associés avec lui et en créant, à la manière des poètes romantiques, un mythe personnel du Poète.

De cette manière, Baudelaire élabore tout un réseau d'images de la femme et du Poète et il les insère dans la dialectique de la division entre le 'Spleen' et l'"Idéal', les deux extrêmes qui constituent non seulement les deux pôles, mais aussi les deux axes de l'univers poétique créé à travers ses vers, pour former toute une série de portraits fragmentés basés sur le désir du Poète spleenétique de s'échapper à sa situation à travers la femme idéale ou anti-idéale. Comme le dit Baudelaire autre part, le Poète veut s'échapper "N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!" (P i 357)

Si l'on veut voir le tout selon la matrice élaborée par Zumthor, on peut dire que l'univers poétique créé dans les poèmes des Fleurs du Mal se définit toujours à travers le système de contrastes et d'oppositions formés par les rapports entre la femme (idéale ou anti-idéale) qui se trouve sur l'axe temporelle et thématique, et le Poète qui vit dans le monde du 'spleen' qui constitue l'axe de l'énonciation, le présent continué du texte d'où le Poète veut toujours s'échapper, mais où il est contraint à rester pour l'éternité. La typologie des différents rapports entre le Poète et la femme établie dans la présente thèse montre les différents moyens dont ces deux axes sont exploités pour explorer la tension poétique créée par le désir du "moi" d'accéder à l'inaccessible. Dans le premier chapitre de la deuxième partie de cette thèse nous avons analysé les poèmes où il existe un rapport spatial entre le Poète et la femme qui représente un lieu idéal; le deuxième chapitre a traité de la temporalité et de l'attente de l'inévitable, du rapport entre le Poète et la femme qui lui rappelle le passage du temps et la mort; le troisième chapitre a examiné un aspect de la spiritualité, le rapport entre le locuteur et la femme idéale qui représente le Bien, le

Bonheur, la Vertu et la Beauté; le quatrième a étudié la bi-polarité, le rapport entre le Poète et la femme qui représente les deux extrêmes de sa perception poétique de l'infini; le cinquième chapitre a exploré une spiritualité 'à rebours', la relation du Poète avec la femme cruelle idéalisée qui représente le Mal et donc le revers de la médaille de la Beauté; et le sixième chapitre a examiné l'instrumentalité, le rapport entre le Poète et la femme qui est reconnue pour son pouvoir comme instrument poétique et qui permet au Poète d'accéder à l'immortalité. Nous avons vu que le désir toujours inassouvi du Poète d'accéder à un idéal, à un infini, à un lieu, ou à une femme inaccessibles représente la tension centrale du poème d'amour baudelairien, tension qui peut se traduire non seulement en des élans vers l'inaccessible, mais aussi en des retours vers le monde du 'spleen', en des plaidoyers, en des luttes terrifiantes avec soi ou avec la femme qui est le miroir, tour à tour, du désir d'élévation et d'auto-destruction du Poète.

Le personnage du Poète se présente d'une manière fragmentée à travers le recueil. Il n'est pas un héros (comme le Poète de La Délie de Scève ou comme celui de L'Olive de Du Bellay) dont la recherche de l'Idéal suit une progression unifiée à travers le recueil. Parfois victime, parfois bourreau, il se manifeste sous plusieurs aspects pour représenter les diverses facettes de sa recherche de l'Idéal et de l'immortalité poétique à travers la femme idéalisée, qui elle aussi, se manifeste sous des formes différentes.

Or, dans la poésie de Baudelaire, le Poète et la femme idéalisée sont, selon le mot de Barthes[81], comme des 'diffractions,' des reflets fragmentaires des entités abstraites que constituent le Poète et l'Idéal, des 'diffractions' qui forment tout un kaléidoscope de variations sur les thèmes issus de la poétique du désir et dont nous avons essayé de tracer une typologie essentielle.

---

[81] Voir l'exergue au début de la deuxième partie.

BIBLIOGRAPHIE DES OEUVRES ET OUVRAGES CONSULTES

BIBLIOGRAPHIE DES OEUVRES ET OUVRAGES CONSULTES

Ahearn, Edward J. "Black Woman, White Poet: Exile and Exploitation in Baudelaire's Jeanne Duval Poems." French Review Dec. 1977: 212-220.

Arland, Marcel, ed. Anthologie de la poésie française. Paris: Stock, 1960.

Arnold, Paul. Esotérisme de Baudelaire. Paris: J. Vrin, 1972.

Assoun, Paul-Laurent, et al. Analyses et réflexions sur Baudelaire: "Spleen et Idéal". Paris: Ellipses, 1984.

Barnett, Richard Lance. "Baudelaire and the Ambiguity of Women." Renascence 25 (Winter 1973): 59-66.

Barthes, Roland. Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Seuil, 1975.

Bassim, Tamara. La Femme dans l'oeuvre de Baudelaire. Neuchâtel: La Baconnière, 1974.

Baudelaire, Charles. Correspondance. Eds. Claude Pichois et Jean Ziegler. 2 vols. Paris: Gallimard, 1973.

---. Les Fleurs du Mal. Ed. Antoine Adam. Paris: Garnier, 1961.

---. Oeuvres complètes. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

Beamish-Thiriet, Françoise Marie-Odile. "The Myth of Woman in Baudelaire and Blok." Diss. U. of Washington, 1973.

Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966.

Boase, Alan M. The Poetry of France. Vols. 1-3. London: Methuen, 1967.

Bodart, Roger. "D'une certaine schizophrénie." Journées Baudelaire: Actes du colloque 10-13 octobre 1967. Bruxelles: Académie de Langue et de littératures françaises, 1968: 62-65.

Brereton, Geoffrey. An Introduction to the French Poets. London: Methuen, 1973.

---. A Short History of French Literature. Middlesex: Penguin, 1954.

Buffum, Imbrie. Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou. New Haven: Yale, 1957.

Butor, Michel. Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire. Paris: Gallimard, 1961.

Castex, P.-G. "La Beauté, fleur du Mal." Revue des sciences humaines 95 (1959): 307-13.

Caudwell, Christopher (Christopher Sprigg). Illusion and Reality. New York: International, 1947.

Cellier, Léon. "D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron." Cahiers internationaux de symbolisme 8 (1965): 3-14.

---. "Le Poète et le monstre: L'Image de la Beauté dans Les Fleurs du Mal." Saggi e ricerche di letteratura francese 8 (1967): 124-42.

Chartier, Alain. "La Belle Dame sans Mercy" et les poésies lyriques. Ed. Arthur Piaget. Genève: Droz, 1949.

---. The Poetical Works of Alain Chartier. Ed. J. C. Laidlaw. Cambridge UP, 1974.

Constans, Charles. Victor Hugo poète de l'amour. Béziers: J. Rodriguez,1931.

Culler, Jonathan. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca: Cornell UP, 1981.

---. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

Deguy, Michel. "Le Corps de Jeanne (Remarques sur le corps poétique des Fleurs du Mal)." Poétique 3 (1970): 334-47.

Doubrovsky, Serge. Pourquoi la nouvelle critique. Paris: Denoël/Gonthier, 1966.

Dronke, Peter. The Medieval Lyric. London: Hutchinson, 1978.

Du Bellay, Joachim. L'Olive. Ed. E. Caldarini. Genève: Droz, 1974.

Durand, Gilbert. Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse. Paris: Berg, 1979.

Easthope, Athony. Poetry as Discourse. London: Methuen, 1983.

Eliot, T. S. On Poetry and Poets. London: Faber, 1984.

Emmanuel, Pierre. Baudelaire, la femme et Dieu. Paris: Seuil, 1982.

Fairlie, Alison. Baudelaire. London: Edward Arnold, 1963.

Follain, Jean. "Réactions et contradictions chez Baudelaire." Journées Baudelaire: 87-90.

Fongaro, A. "La Beauté, fleur du Mal." Studi Francesi 4 (1960): 489-93.

Fowlie, Wallace. Love in Literature: Studies in Symbolic Expression. Bloomington: Indiana UP, 1965.

Gautier, Théophile. Poésies complètes. Ed. René Jasinski. Paris: Nizet, 1970.

---. Voyage en Espagne. Paris: Charpentier, 1906.

Genette, Gérard. Figures I. Paris: Seuil, 1966.

---. Figures II. Paris: Seuil, 1969.

---. Figures III. Paris: Seuil, 1972.

Giusto, Jean-Pierre. Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal. Paris: PUF, 1984.

Graham, Victor E. Sixteenth-Century French Poetry. Toronto: Toronto UP, 1964.

Grava, Arnolds. "L'Intuition baudelairienne de la réalité bipolaire." Revue des sciences humaines 127 (1967): 397-415.

Greimas, A. J. Essais de sémiotique poétique. Paris: Larousse, 1972.

Guinard, Paul. "Baudelaire, le Musée espagnol et Goya." Revue de l'histoire de la littérature française 2 (1967): 310-28.

Hamburger, Käte. The Logic of Literature. Trans. Marilynn J. Rose. Bloomington: Indiana UP, 1973.

Hamburger, Micheal. The Truth of Poetry. London: Methuen, 1982.

Heck, Francis S. "The Illusion of Beauty and Volupté in the Works of Baudelaire." Renascence 1 (1982): 39-48.

Hoffman, Edward Joseph. Alain Chartier: His Work and Reputation. Genève: Slatkine, 1975.

Hugo, Victor. Oeuvres poétiques. 3 vols. Ed. Pierre Albouy. Paris: Gallimard, 1967

Hyslop, Lois Boe, ed. Baudelaire as a Love Poet and Other Essays. University Park: Pennsylvania UP, 1969.

Inoue, Teruo. Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire: Essai d'analyse d'après Les Paradis artificiels et Les Fleurs du Mal. Tokyo: France Tosho, 1977.

Jakobson, Roman. Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Minneapolis: Minnesota UP, 1985.

Jauss, Hans Robert. Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics. Trans. Michael Shaw. Theory and History of Literature 3. Ed. Wlad Godzich. Minneapolis: Minnesota UP, 1984.

Johnson, Barbara. Défigurations du langage poétique. Paris: Flammarion, 1979.

Joseph, George. Clément Marot. Boston: Twayne, 1985.

Jouve, Nicole Ward. Baudelaire: A Fire to Conquer Darkness. London: MacMillan, 1980.

Knight, Philip. Flower Poetics in Nineteenth-Century France. Oxford: Clarendon, 1986.

Krestovsky, Lydie. Le Problème spirituel de la beauté et de la laideur. Paris: PUF, 1948.

Kristeva, Julia. La Révolution du langage poétique. Paris: Seuil, 1974.

Lafay, H. La Poésie française du premier XVIIe siècle (1598-1630). Paris: Nizet, 1975.

Lamartine, Alphonse de. Oeuvres poétiques. Ed. Marius-François Guyard. Paris: Gallimard, 1963.

Lazard, Madeleine. Images littéraires de la femme à la Renaissance. Paris: PUF, 1985.

Leakey, F. W. Baudelaire and Nature. Manchester: Manchester UP, 1969.

---. "Les Esthétiques de Baudelaire: Le 'Système' des années 1844-1847." Revue des sciences humaines. 127 (1967): 481-496.

Lebègue, Raymond. "La Poésie baroque en France pendant les guerres de religion." Revue internationale du baroque 1 (1963): 45-51.

Le Dantec, Y. -G. "La Poétique des Fleurs du Mal." Revue des sciences humaines. 89 (1958): 95-109.

Lefebve, Maurice-Jean. "Discordances baudelairiennes et déraison poétique." Journées Baudelaire: 92-97.

Lewis, C. S. The Allegory of Love. London: Oxford UP, 1968.

Lombard, Charles M. Joseph de Maistre. Boston: Twayne, 1976.

Lotman, Yury. Analysis of the Poetic Text. Trans. D. Barton Johnson. Ann Arbor: Ardis, 1976.

---. The Structure of the Artistic Text. Trans. Ronald Vroon. Ann Arbor: Michigan UP, 1977.

Maistre, Joseph de. Les Soirées de Saint-Pétersbourg. Ed. L. Arnould de Grémilly et Pierre Mariel. Paris: La Colombe, 1960.

---. Les Soirées de Saint-Pétersbourg (extraits) et le Traité sur les sacrifices. Paris: Jean Gillequin, n.d.

Man, Paul de. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Theory and History of Literature 7. Minneapolis: Minnesota UP, 1983.

Margolin, Uri. "Juri Lotman on the Creation of Meaning in Literature." Canadian Review of Comparative Literature (Fall 1975): 262-82.

Marino, Adrian. "Essai d'une définition de la notion de 'baroque littéraire.'" Revue internationale du baroque 6 (1973): 43-61.

Marot, Clément. Les Epigrammes. Ed. C. A. Mayer. London: Athlone, 1970.

Marrou, Henri-Irénée. Les Troubadours. Paris: Seuil, 1971.

Mathias, Paul. La Beauté dans Les Fleurs du Mal. Grenoble: PU de Grenoble, 1977.

Mathieu, Jean-Claude. Les Fleurs du Mal de Baudelaire. Paris: Hachette, 1978.

Mathieu-Castellani, Gisèle. Mythes de l'Eros baroque. Paris: PUF, 1981.

---. Les Thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600. Paris: Klincksieck, 1975.

Meschonnic, Henri. Les Etats de la poétique. Paris: PUF, 1985.

Michaud, Guy. Message poétique du symbolisme. Vol. 1. Paris: Nizet, 1947.

Minta, Stephen. Love Poetry in Sixteenth Century France. Manchester: Manchester UP, 1977.

Mossop, D. J. Baudelaire's Tragic Hero: A Study of the Architecture of LesFleurs du Mal. Oxford: Oxford UP, 1961.

---. "La Beauté, fleur céleste." Mercure de France 338 (1960): 166-70.

Mourgues, Odette de. Metaphysical, Baroque & Précieux Poetry. Oxford: Clarendon, 1953.

Musset, Alfred de. Poésies complètes. Ed. Maurice Allem. Paris: Gallimard, 1957.

Peyre, Henri, ed. Baudelaire: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1965.

Poe, Edgar Allan. "The Poetic Principle." Essays and Reviews. Ed. G. R. Thompson. New York: Viking, 1984.

Poulet, Georges. La Poésie éclatée. Paris: PUF, 1980.

Praz, Mario. The Romantic Agony. Trans. Angus Davidson. London: Oxford UP, 1970.

Prévost, Jean. Baudelaire. Paris: Mercure de France, 1964.

Radice, Betty. Who's Who in the Ancient World. Middlesex: Penguin, 1973.

Rago, Henry. "The Poet in his Poem." Poetic Theory/Poetic Practice: Papers of the Midwest Modern Language Association. Ed. Robert Scholes. Iowa City: MMLA, 1969.

Raymond, Marcel. Baroque et Renaissance poétique. Paris: José Corti, 1955.

Rees, M. A. Alfred de Musset. New York: Twayne, 1971.

Richard, Jean-Pierre. Poésie et profondeur. Paris: Seuil, 1955.

Riffaterre, Michael. La Production du texte. Paris: Seuil, 1979.

---. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana UP, 1978.

Ronsard, Pierre de. Oeuvres complètes. 2 vols. Ed. Gustave Cohen. Paris: Gallimard, 1950.

Rougemont, Denis de. L'Amour et l'Occident. Paris: Plon, 1972.

Rousset, Jean, ed. Anthologie de la poésie baroque française. 2 vols. Paris: Armand Colin, 1968.

---. "Peut-on définir le baroque?" Revue internationale du baroque 1 (1963): 19-23.

---. "Sur l'actualité de la notion de baroque." Revue internationale du baroque 9-10 (1980): 116-18.

Royère, Jean. Baudelaire mystique de l'amour. Paris: Edouard Champion, 1927.

Ruff, Marcel A. Baudelaire. Paris: Hatier, 1966.

---. "Baudelaire et l'amour." La Table Ronde 97 (1956): 89-95.

---. L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne. Paris: Armand Colin, 1955.

Saíz, Próspero. Personae and Poiesis: The Poet and the Poem in Medieval Love Lyric. The Hague: Mouton, 1976.

Scève, Maurice. The Délie of Maurice Scève. Ed. I. D. McFarlane. Cambridge: Cambridge UP, 1966.

Schmidt, Albert-Marie, ed. L'Amour noir. Monaco: du Rocher, 1959.

Souchon, Paul. Pages d'amour de Victor Hugo. Paris: Albin Michel, 1949.

Tetel, Marcel. Lectures scéviennes: L'Emblème et les mots. Paris: Klincksiek, 1983.

Todorov, Tzvetan. Critique de la critique. Paris: Seuil, 1984.

---. Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique 2. Paris: Seuil, 1968.

Villon, François. Oeuvres. 2 vols. Ed. André Lanly. Paris: Honoré Champion, 1974.

---. Poésies. Ed. Jean Dufournet. Paris: Gallimard, 1973.

Waugh, Linda R. "The Poetic Function in the Theory of Roman Jakobson." Poetics Today 2:1a (1980): 57-82.

Weber, Henri. A travers le seizième siècle. Vol. 1. Paris: Nizet, 1985.

---. La Création poétique au XVIe siècle en France. 2 vols. Paris: Nizet, 1956.

Wilcocks, Robert. "Towards a Re-examination of 'L'Héautontimorouménos.'" French Review 3 (1975): 566-79.

Zumthor, Paul. Essai de poétique médiévale. Paris: Seuil, 1972.